

UCLA French Studies

[illegible]

PAROLES GELEES

UCLA French Studies

Ce serait le moment de philosopher et de
rechercher si, par hasard, se trouverait
ici l'endroit où de telles paroles dégèlent.

Rabelais, *Le Quart Livre*

Volume 10  1992

Editor: Paul Merrill

Co-Editors: Catherine Maiden
Leakthina Ollier
Antoinette Sol

Anne-Marie O'Brien
Karin Schiffer

Consultants: Guy Bennett, Henry Biggs, David Eadington,
Laura Leavitt, Bridgett Longust, Kenneth Mayers,
Marcella Munson, Amy Pitsker, Marjan Sabetian,
Alicia Tolbert, Monica Verastegui.

Paroles Gelées was established in 1983 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French at UCLA. Funds for this project are generously provided by the UCLA Graduate Students' Association.

Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

Paroles Gelées
Department of French
222 Royce Hall
UCLA
405 Hilgard Avenue
Los Angeles, CA 90024-1550
(310) 825-1145

Subscription price: \$8 for individuals, \$10 for institutions.

Copyright © 1992 by the Regents of the University of California.

CONTENTS

ARTICLES

- Pourparlers de la poésie: An Interview*
with Michel Deguy 1
Ken Mayers

- Nom du père / nom d'auteur:
les origines énigmatiques du *Fresne* 21
Anne Andrews Chapman

- Le Passage ou l'architecture du devenir 39
Jean-Xavier Ridon

- Le Trait qui lie: + ... 51
Alicia J. Tolbert

- Réseaux et frontières:
réflexions sur la création butorienne 63
Thierry Belleguic

- SYNOPSIS: François Rabelais—a Symposium 79
Guy Bennett

- The *cartes postales* of Michel Butor,
Symposium Keynote Speaker 83

- UCLA FRENCH DEPARTMENT
DISSERTATION ABSTRACTS 89

- Ordering Information 91

Pourparlers de la poésie: An Interview with Michel Deguy

Ken Mayers

Recorded and transcribed by Ken Mayers and Paul Merrill.

Poet Michel Deguy, author of more than fourteen volumes of poetry as well as other works such as *Arrêts fréquents*, *La Poésie n'est pas seule*, *Le Comité: confessions d'un lecteur de grande maison*, *Choses de la poésie et affaire culturelle*, has been both a poetic and critical force in France since the postwar era. He is a founding and continuing editor of the journal *Poésie* and is editor of *Les Temps modernes*. At the time of this interview, he was also serving as President at the Collège International de Philosophie in Paris.

M. Deguy was in San Francisco for the annual meeting of the Modern Language Association in December, 1991. He participated in a panel with Denis Hollier and Kristin Ross entitled, "Rimbaud in Our Fin de Siècle," where his paper, "Désincantations," was presented. He kindly consented to an interview on a subsequent morning in his hotel room.

Prior to the interview, the following passage was faxed to M. Deguy's room. It is an excerpt from Gilles Deleuze's book, *Pourparlers*.¹ Interviewer Ken Mayers proposed a different sort of *pourparlers* (a term which can be translated as "negociations" or "discussions," such as in peace talks between countries at war), substituting the word *poésie* for each instance in which the word *philosophie* appears in this excerpt of Deleuze's text:

Il arrive que des pourparlers durent si longtemps qu'on ne sait plus s'ils font encore partie de la guerre ou déjà de la paix. Il est vrai que la

philosophie ne se sépare pas d'une colère contre l'époque, mais aussi d'une sérénité qu'elle nous assure. La *philosophie* cependant n'est pas une Puissance. Les religions, les Etats, le capitalisme, la science, le droit, l'opinion, la télévision sont des puissances, mais pas la philosophie. La *philosophie* peut avoir de grandes batailles intérieures (idéalisme—réalisme, etc.), mais ce sont des batailles pour rire. N'étant pas une puissance, la *philosophie* ne peut pas engager de bataille avec les puissances, elle mène en revanche une guerre sans bataille, une guérilla contre elles. Et elle ne peut pas parler avec elles, elle n'a rien à leur dire, rien à communiquer, et mène seulement des pourparlers. Comme les puissances ne se contentent pas d'être extérieures, mais aussi passent en chacun de nous, c'est chacun de nous qui se trouve sans cesse en pourparlers et en guérilla avec lui-même, grâce à la *philosophie*. (Deleuze 7. Emphasis added.)

In adapting Deleuze's concept of the term *pourparlers* to include reflections on poetics, the interviewer was able to focus on a number of aspects of Michel Deguy's own work.

—Editor

P.G.: Pour commencer, je voudrais poser la question de la faille. Dans votre pensée, dans votre poésie, il est partout question de la faille, ou bien des failles, car il y est question de failles poétiques, mais aussi de failles politiques, de failles écologiques. Est-ce que vous pourriez nous parler de ces failles, et des rapports entre elles?

DEGUY: C'est très difficile. Au fond, c'est même peut-être une manière de poser la question du commencement—en général—parce que je me rappelle le poème de Mandelstam qui commence ainsi: "Par où commencer? / L'air tremble et frémit / de comparaisons." C'est-à-dire qu'au moment même où il se pose la question "par où commencer?"—par où commencer un poème, par exemple—tout de suite il dit: "L'air tremble et frémit." Il y a un tremblement d'*air*. C'est intéressant par rapport à un tremblement de *terre*, surtout quand on se rappelle que "*air*," c'est un des grands mots de la poésie. Par "*grand mot de la poésie*," je veux dire un terme qui à la fois soit simple, de vocabulaire ordinaire, complètement polysémique, et dont les différentes significations intéressent la poésie. "*Air*," donc, c'est l'*air* qu'on respire, ce dont peut-être on va manquer, ce qui est justement un problème écologique. "*L'Air*," c'est aussi "*aria*," c'est-à-dire la mélodie. Et "*quel air a-t-il, quel est son air*," c'est aussi une question de la cause formelle, dirait-on, si on citait Aristote en poésie. Donc:

la mélodie, le respirable, et la signification. C'est une des manières pour moi de voir que la poétique comme pensée où la poésie médite sa mémoire n'a pas besoin de faire appel à des termes fondamentalement techniques, qui lui sont postérieurs, "méta"-textuels, en provenance d'une discipline *autre*, même si la linguistique, la sémiologie, et toute espèce de disciplines sont utiles. Une pensée poétique se recueille sur elle-même dans le vocabulaire ordinaire, dans la prose d'une langue, c'est exemplaire, donc il y a un tremblement d'"air(e)."

Voilà. Le début de la question de ce tremblement d'air. Alors, maintenant, la faille, c'est donc la question de l'ouverture, du chaosmos, du chaos; au fond le minimum pour commencer, c'est le deux-en-un, et c'est donc ce que l'image, ou la grande métaphore, ou disons le schème de la faille donne tout de suite à voir. Puisqu'il y a les deux bords, il y a un abîme qui sépare, et s'ils se séparaient complètement, alors, il n'y aurait même pas les deux bords, donc c'est bien, nous avons bien le minimum des éléments ici pour une différence, pensée abstraitement; ou plutôt la différence, pensée abstraitement et en général, emporte les mêmes éléments que la figure et l'expérience d'une faille. Tremblement de terre, chaos, chute, bord—l'abîme est le sans-fond; il ne peut y avoir de pensée de l'abîme au singulier. Question en même temps de l'ouverture en deux d'une chose qui s'ouvre en deux; un se divise en deux.

Maintenant, on dit des choses qui ne sont pas forcément abstraites, mais de mise en scène générale. On peut prendre la question, comme vous l'indiquez, sous un bord politique, pour rejoindre la question poétique. Aujourd'hui, si on prend une espèce de vue géopolitique sur notre monde dans son histoire, on voit bien qu'il est partout question de faille: soit qu'elle s'ouvre irréductiblement, soit qu'elle tende à se refermer. Je prendrai un exemple, le fameux "apartheid" d'Afrique du Sud, qui était au fond l'image, et en même temps la réalité d'une séparation figée, fixée, de l'humanité en deux, avec deux bords d'un abîme, mais deux *humanités* absolument séparées, qui néanmoins se regardent. Et c'est cela qui est plus ou moins en train de chercher à se réparer. Cependant, on dirait que partout où des *apartheids*, où des blessures, des cicatrices d'abîme se réparent, se suturent, en même temps d'autres s'ouvrent. C'est une figure très complexe puisque, pour certains (j'ai entendu cela en Allemagne récemment), ce qui était la séparation, c'était un mur, le mur est donc aussi une faille, et le désarroi peut venir du fait que le mur-obstacle est abattu. Et donc, il n'y a plus de mur, on dirait, fixé, fini, pour

l'apartheid. Mais en fait, c'est maintenant l'absence du mur ou la destruction du mur qui fait que pour la première fois la différence éclate encore plus fortement. Et on en vient à regretter le mur; il y a des Allemands à Berlin, (et pas seulement des Allemands), qui regrettent le temps du mur! C'est-à-dire le temps où un obstacle faisait en même temps une réparation.

P.G.: Good fences make good neighbors . . .

DEGUY: Voilà—de bonnes barrières font de bons voisins. C'est bien la question. Donc, faille . . .

Deux remarques: Si par "faille" on entend maintenant une différence très forte, je dirais volontiers, c'est une de mes croyances (après tout, tout discours repose en quelque façon sur une croyance) . . . et la croyance en question c'est que, la différence entre un présent et un passé, n'a jamais été aussi forte qu'aujourd'hui. Je veux dire que nous vivons dans une ère où il y a du sans-précédent. Il y a donc, à la différence de temps traditionnels, appelons-les modernes, traditionnels-modernes, pour lesquels la pensée pensait toujours qu'il y avait eu du changement, je crois que quelque chose comme une différence ou une limite, un fil, la marque d'un sans-précédent repasse partout pour nous. C'est une pensée évidemment banale et traditionnelle que, d'une part, il n'y a jamais rien de nouveau, puis, que d'autre part, il y a du nouveau. Je pense que la marque du sans-précédent traverse notre temps et fait que ce temps, par exemple la deuxième moitié du vingtième siècle et la fin du deuxième millénaire est un temps qui n'a pas eu de précédent comparable. Ça peut passer pour une superstition. Beaucoup de gens peuvent dire "mais si, on a déjà vu ça l'an 1600 . . ." Non, je pense qu'il y a quelque chose de l'ordre de ce qui n'a jamais été tel qu'aujourd'hui. Ça, c'est ma première remarque sur la faille. Donc, une faille singulière qui n'aurait jamais été aussi abyssale . . .

P.G.: Une faille historique . . .

DEGUY: Oui, historique, et même la faille du sans-précédent. On peut dire par exemple que quels qu'aient été les massacres humains au long des siècles, des millénaires, à la fois toujours la même chose et toujours différents, néanmoins, depuis le temps où il fut question de, où il y a eu un, génocide, quelque chose de sans-précédent dans l'histoire a eu lieu, de sorte que nous sommes d'un côté, côté du génocide, qui n'a pas eu de précédent. C'est ça que je veux dire.

Maintenant, pour prendre un exemple d'aujourd'hui, plus récent

que cela: l'humanité empirique et anthropologique semble se diviser en deux. Ou disons, il y a deux différentes façons d'être mortel. Autrement dit, c'est comme si pour moi les hommes se divisaient en plus ou moins mortels. Pendant des siècles, tous les hommes avaient au moins ceci—prenons la civilisation grecque, par exemple—tous les hommes avaient au moins ceci en commun qu'ils étaient mortels, tous, par rapport à des immortels. Mais dans un temps sans-précédent qui est le nôtre, où il n'y a plus d'immortels, cette différence-là, elle vient à repasser dans l'humanité, entre les plus-mortels et les moins-mortels. Et je pense que c'est une chose qui divise l'humanité terriblement. C'est la même chose que la différence riche-pauvre, c'est la même chose que la différence nord-sud. Il faut pour comprendre, faire jouer des critères de richesse et des critères de notoriété.

C'est frappant surtout quand on est dans un pays comme celui-ci, Californie, en ce moment. Au fond, on est du côté des hommes moins mortels. A tous les égards. C'est-à-dire qu'on est tout le temps obligé de penser, par les journaux, la télévision, ou l'imagination, qu'au moment même où nous parlons, une partie de l'humanité ne peut pas vivre, ne peut pas manger, croupit dans les camps—*Boat People*, "Affamés"; c'est-à-dire qu'il y a une partie paraît-il (je dis "paraît-il" sans ironie—parce que je n'ai pas fait cette expérience) des centaines de millions de gens qui sont beaucoup plus mortels que nous. Comme si nous, par conséquent, les moins mortels (condamnés à la mortalité, bien entendu, mais moins mortels que d'autres) étions les dieux pour les plus mortels. Alors, la question la plus vaste qu'on puisse se poser, c'est: que faire pour qu'il y ait des vases communicants entre le côté des plus-mortels et le côté des moins-mortels?

Remarquons aussi comment à l'intérieur de ce monde-ci, c'est-à-dire d'un monde où les gens sont moins mortels que les autres, une différence repasse entre l'insignifiance et la notoriété. Et c'est cette différence qui fait une faille très forte, qui fait une différence causée par les média.

Autrement dit, je suis frappé d'une chose; prenons un exemple très simple, en France: la télévision s'ouvre, et vous voyez arriver quelqu'un interrogé par les média. Ce quelqu'un est (dans mon exemple) un Monsieur ou une Dame extraordinairement compétent, avec une vie tout à fait intéressante, ayant fait beaucoup de travaux, d'expériences; et on dit "Monsieur, Madame Un(e) Tel(le), qui n'est pas connu(e)—maintenant, grâce à nous, est connu(e)." Alors, on accède

à un deuxième niveau d'existence. Voilà une personnalité qui est par exemple un écrivain ou un savant, pourquoi pas quelqu'un qui est sur le point d'avoir le prix Nobel, qui pourrait peut-être ne pas l'avoir. Le voici qui va être immortalisé par le prix Nobel; on lui confère une quasi-immortalité—cette différence est terrifiante—j'y insiste beaucoup.

En France, vous avez ceci: on dit (on entend partout dans les média) que les intellectuels "se taisent." On parle du "silence" des intellectuels. Ce qui est complètement idiot, parce que les intellectuels ne se taisent pas. Mais ce qui fait le silence des intellectuels, c'est justement les média, qui doivent trancher à tout instant entre ce qui n'existe pas, à savoir, ce qui n'a pas été exposé par les média, et maintenant, Monsieur Un Tel, qui arrive, donc qui est connu, qui va être connu par tout le monde. Ce sont donc les média qui font le silence des intellectuels. Parce que les intellectuels académiques, universitaires, écrivains, ils ne s'arrêtent pas de parler, de publier, de faire des revues—c'est un bruit formidable! Seulement, c'est justement les média qui, ne les faisant pas exister à l'échelle médiatique où ils sont *audibles*, les maintiennent constamment dans le silence, dans la mauvaise ignominie, c'est-à-dire, qui en fait des ignobles, des non-nobles. Tandis que la télévision anoblit en conférant moins de mortalité.

Voilà des manières de parler qui sont un peu allégoriques, qui sont elle-mêmes un peu des fables, donc, si on veut, qui ont un caractère poétique, qui essaient de montrer en quoi et comment une certaine faille repasse partout . . . Pour citer Deleuze, dans son dernier livre, "ce dont nous manquons, c'est de résistance au présent."² De résistance au présent . . . A la fin, il y a une formule comme ça: "Eh bien, qu'est-ce qui se passe?" Au fond, ce qui manque, ce sont des formes de résistance au présent. Le présent étant le phénomène humain tel que je viens d'y faire allusion. Alors, inventer des formes de résistance au présent, c'est ce qui est le but aussi de la poésie.

P.G.: Pour développer cette problématique encore un peu, on pourrait dire que, résister au présent, ce serait résister à ce que vous avez appelé le "clonage de l'étant." Comment est-ce que vous êtes arrivé à formuler cette problématique de l'identité et de la différence en termes de clonage?

DEGUY: Je vais essayer de repartir des expériences troublantes qui sont à l'origine de ces remarques. Parce qu'au fond, on peut aussi le

rappeler, la pensée et la poésie dépendent d'événements, qui sont les maîtres, et que la pensée, la pensée poétique, n'a pas créés, n'a pas promus, n'a pas produits; nous héritons d'un temps, nous recevons un temps, nous ouvrons les yeux *sur* . . . Je me rappelle ce mot de Pascal: "Les événements sont nos maîtres." A tout instant, c'est vrai, il ne faut pas oublier ça; j'insiste un instant, parce qu'il y a eu souvent, en poésie française dans les années passées, une espèce de prétention et d'arrogance à coïncider avec un moment absolu dans l'être, à faire origine, à partir du moment, comme si la parole demiurgique et auto-suffisante d'un parleur, d'un penseur suffisait en elle-même à faire l'événement. Il y a là une exagération un peu insensée. Les expériences dont nous parlons ici il faut quand même rappeler, que quelle que soit leur dépendance par rapport à des paroles antécédantes, puisque ces expériences n'ont eu lieu que grâce à des discours scientifiques, des discours de réflexion, néanmoins, il y a de l'événement, il y a de l'imprévu, il y a de l'imprévisibilité. Heureusement.

Prenons des exemples simples. Ma pensée ici a le souci de chercher la différence entre l'ère classique de la reproduction, non seulement du temps de Platon et de la pensée mimétique, mais, au cours des siècles, dans les rapports littéraires, de modèles à copies, toute cette pensée de la mimésis qui va jusqu'à (ce qu'a bien senti Walter Benjamin) la modernité comme l'âge de la reproductibilité technique de l'étant. C'est donc comme si maintenant, après la mort de Benjamin, quelque chose de neuf, encore plus grave si l'on veut, se passait, et que j'appelle ici "*le clonage*." Parce qu'il est vrai que, l'état des mœurs, l'état des sociétés, l'état scientifique jusqu'en 1940 n'étaient pas tels qu'il y eut ce fameux *clonage*, même si déjà la pensée de l'indiscernable, la pensée de la différence simplement numérique des choses était une pensée dure à supporter pour la philosophie. Ce que je veux dire, c'est qu'il y a maintenant une reproduction à l'identique d'une chose, d'un objet, tellement à l'identique que se dissimule dans cette identité, une *altérité absolue*. Je prends un exemple simple: le monde culturel et urbanistique est celui de la reconstitution, de la restitution, de la re-storation. Par exemple, on prend un vieux quartier d'une ville et on dit qu'on le "*ré-habilite*," on dit qu'on le "*re-constitue*," on dit qu'on le "*re-stitue*"—on le restitue à quoi?—à *lui-même*. C'est-à-dire à ce qu'il *n'a jamais été*.

Autrement dit, quand on voit (on voit ça en France partout) un "*centre-ville*," avec son château, sa mairie, ses vieilles rues—"à

l'identique." C'est-à-dire comme ils n'ont jamais été. C'est tout à fait le même, et autrement dit dans ce tout-à-fait-le-même se dissimule, mais se dissimule complètement, l'altérité absolue. Donc on arrive à ce moment étonnant où la production de l'identité change une chose en son altérité absolue, à savoir en ce qu'elle n'a jamais été, elle est la *même* comme elle ne l'a jamais été, c'est-à-dire qu'elle est changée dans une espèce de vertige fantomatique puisque l'identité se dissimule, ou disons l'altérité se dissimule *dans* l'identité-même. Et c'est ça, le clonage.

On peut multiplier les exemples, les fantasmagories bio-génétiques, qui font (mais c'est très grave), qu'effectivement il y a maintenant des rêves d'immortalité qui semblent être à portée de chacun, ou en tous les cas, de *quelques-uns* (parce que, ça serait une question d'argent) . . . ça veut dire de s'immortaliser, que dis-je, de se reproduire par clonage de soi-même, comme si le rêve pour chacun était que son individualité à jamais, dans les moindres détails, sera reproduite! Ce qui est *atroce*! Ça correspond à la fois à un vœu d'éternité et en même temps à une horreur absolue, parce que pourquoi est-ce qu'un moi, dans cette façon d'être qui est la mienne, dans sa singularité, devrait à jamais, c'est-à-dire au sens de l'éternité divine, donc en somme, *être* et *être-toujours-là*. C'est au fond cette vision cauchemardesque du clonage qui est le vertige de l'identité.

Parce que toute l'affaire (et je pense que, là, il faudrait des dizaines d'exemples, de pages difficiles) toute l'affaire aujourd'hui est d'arriver, non pas à maîtriser, je crois qu'on ne maîtrise jamais, mais à *raffiner* les pensées de l'identité et de la différence, du même et de l'autre, parce que, d'une certaine manière, nous ne sommes plus, ou nous ne savons plus où nous en sommes à cet égard. Regardez, dans tous les pays, pas seulement en France, le désastre de la xénophobie. C'est-à-dire de l'*autre*. La question c'est "Qu'est-ce que l'autre?"

Alors, la réduction de l'autre à l'identique absolue, est-ce que c'est une solution? Non! On vient d'en parler. L'expulsion, et la terreur de l'autre, est-ce que c'est une solution? Non! Parce que, justement, c'est la terreur, la guerre à tout jamais. De sorte qu'une mesure se cherche, que dans certains secteurs politiques français on appelle "d'intégration." Pris positivement, c'est ce que moi j'appelle dans mon langage une manière *d'hospitalité*, c'est-à-dire de recevoir l'autre en tant qu'il est autre, en tant qu'il est le même et qu'il n'est pas le même. La pensée de l'hospitalité, et par là je vais vers la poésie

comme pensée de l'hospitalité, c'est-à-dire une pensée de la différence, une pensée qui tolère la différence de l'autre, qui, pour la tolérer, la *fait voir*. Parce qu'au fond, dans cette perspective, qu'est-ce qu'invente la poésie, eh bien, c'est peut-être tout simplement cela—de commencer par faire apparaître des différences là où on n'en voit pas, et des semblances ou des ressemblances là où on n'en voit pas. S'il y a une acuité spéciale de vision poétique, je dirais tout à fait en général que c'est celle-ci, grâce à la comparaison, dans sa forme la plus générale, c'est-à-dire la forme "A est comme B," de faire apparaître une différence ("A n'est pas B"), et un côté par où "A est B"; le tout étant résumé par "A est comme B." Et c'est une *expérience*. C'est une expérience qui repose dans le langage (expérience poétique) et par conséquent la poésie dans un sens très large, de *pensée poétique*, et de multiplications d'œuvres, est une pensée qui veille sur cette différence négligée, négligée parce que, ou bien il y a trop de ressemblances, ou bien il n'y en a pas assez . . . Veiller sur l'être-comme, c'est-à-dire le n'être-pas-semblable. Et c'est pourquoi il faut faire foisonner la dissemblance à *la faveur* de la comparaison. Parce que la comparaison est toujours aux prises finalement avec l'incomparable, ou disons avec l'irréductible, c'est-à-dire avec ce qui n'est pas assimilable. J'ai trouvé dans Wittgenstein des pages qui sont bonnes pour la poésie, où il parle de "l'air de famille des choses," des affinités; il groupe les choses par affinité. Très souvent, par exemple, il pense à la musique. Il se demande, est-ce qu'il y a un modèle absolu dont les exécutions ne seraient (par exemple au piano) par rapport à une partition qui serait une partition divine, ne seraient que des mauvaises reproductions? Non. Il y a un air de famille des bonnes interprétations, qui renvoient à, non pas à un idéal, mais qui renvoient à un être-comme, une *multiplicité apparentée*.

P.G.: Hier [pendant la conférence], vous avez parlé de la poésie du jeune Rimbaud comme celle de quelqu'un qui manquait de l'expérience de la mort. Pourriez-vous nous expliquer un peu les rapports de l'expérience poétique avec la mort, du deuil de la poésie?

DEGUY: Il y a les *deux* côtés de Rimbaud. D'une part, dans ses œuvres écrits de 17, 18, 19 ans, c'est plein d'une non-expérience de la mort—c'est ce que j'appelais une expérience de *vie*. L'autre côté se lit selon les documents qui pour nous sont maintenant rentrés dans l'œuvre de Rimbaud, et qui sont, eux, les documents du *mourant*. Cette

œuvre-là qui n'est pas "littéraire" comme on dit, mais que nous avons fait rentrer dans son œuvre, ces documents de la fuite dans le désert, pendant la souffrance, l'arrivée à Marseille, et ce mot extraordinaire de la dernière lettre qu'il écrit à sa soeur où il dit: "toi, tu vas courir au soleil, et moi, je marcherai chez les morts"—c'est-à-dire une manière complètement homérique de parler. Ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que les textes-mêmes qui s'appellent "Saison en enfer" auraient des titres à l'infériorité, mais aussi à une certaine parodie de Dante. Le grand poète de l'Enfer, c'est Dante. Et, quelqu'un qui écrit au 19^e siècle "Une Saison en enfer," ça veut dire aussi, il y a un côté, j'ai toujours senti, là-dedans, un côté un peu, non pas ironique, mais léger, allusif: "moi aussi, je vais faire un passage en enfer." Mais, ce n'est pas l'enfer, *l'inferno*, qui est venu avant le paradis; c'est une *saison* en enfer.

Maintenant, pour essayer de donner une formule très générale du rapport de l'expérience poétique avec la mort, nous sommes dans des généralités fort difficiles, je joue avec certaines formulations que j'ai mises dans *Arrêts Fréquents*, qui sont de cet ordre-ci: il s'agit de faire du passé, il s'agit de faire du mémorable, ça veut dire faire du monument, c'est-à-dire il s'agit de faire quelque chose qui échappe à la disparition pure et simple, au "ne-pas-avoir-été," qui échappe au "ne-jamais-avoir-été."

C'est ce qu'on appelait autrefois *l'œuvre*. L'art consiste donc en œuvres d'art, quels que soient les arts. Et ces œuvres, qu'est-ce qu'elles font, tentent de faire, sinon du mémorable, du "à-se-souvenir," du *passé*? C'est-à-dire, qu'il y ait eu quelque chose qui en tant que *passé* ait été arrachée au *néant* pur et simple, au tout simplement, "ne-pas-avoir-été."

Sur ce schème général, la situation pour nous, le "nous" de la poésie aujourd'hui, le "nous" des œuvres d'art d'aujourd'hui, c'est compliqué, c'est aussi une affaire du sans-précédent . . . pourquoi? Parce que d'une certaine manière le "on" de l'opinion croit de moins en moins à l'œuvre, et donc à l'art. Ce rapport avec le passé passe de moins en moins par l'œuvre d'art. La complexité de ce que c'est qu'une œuvre (littéraire, romanesque, poétique, de peinture) cette complexité-là—je crois qu'elle tend à disparaître. Ce que c'est qu'une œuvre, on voit très bien comment ça se perd dans l'enseignement, à la façon dont, par exemple, on présente de petits poèmes anthologiques. Une page de Monsieur Un Tel, une page de Madame Une Telle, c'est une page, mais l'épaisseur et la complexité de *l'œuvre* ne

sont pour ainsi dire jamais présentes. On ne passe pas trois ans dans *La Divine Comédie*, pour avoir affaire à sa *construction d'œuvre*. Que j'appelle son *labyrinthe*, si vous voulez; si la structure de l'œuvre est une structure labyrinthique, une structure de mise en abîme, des structures très complexes pour qu'il y ait une œuvre. Une œuvre comme ce dans quoi on entre en suivant certains trajets où nous conduit l'œuvre, pour en ressortir, en ressortir d'ailleurs par où on est entré, ce qui est la forme labyrinthique. Mais en ressortir vers un dehors de telle sorte que le sujet, le lecteur par exemple, ait été transformé par le *dedans*, et gagne maintenant un plus vrai rapport entre le dedans et le dehors. Or "les gens" (comme on dit) vont au cinéma, bien entendu, "les gens" caressent une peinture dans un musée, "les gens" entendent un morceau de musique—tout ça n'est pas rien, n'est pas nul, je ne veux pas faire le nostalgique du passé; néanmoins, si la forme de transformation de sa vie dans quelque chose de plus intéressant passait traditionnellement par l'œuvre, pour les gens éduqués, pour les érudits, c'est cette expérience-là qui tend à tomber en désuétude. Alors, comment faire du passé? Autre façon de dire les choses: ce dans quoi les peuples croyaient, cela n'est *plus*, massivement, quelles que soient les différences, un objet de *croyance*. Il y a un beau livre de Starobinski où il parle de la fable. Et alors, il montre en quoi ce qu'on entendait par "fable" en occident, au 17^e et au 18^e siècle, et encore au 19^e siècle, c'était l'instrument d'optique grâce auquel on pouvait accéder à des œuvres, à des objets. C'est-à-dire ce qui permettait de *reconnaître* une église, un livre, une crucifixion. La culture consistait à construire un appareil d'optique qui permettait d'avoir accès aux *choses*, aux choses-objets, aux artefacts humains. Ce qui fait une différence entre un musée, une place publique, un parlement, et tous les symboles, les allégories, les emblèmes—le monde culturel. Et donc, être éduqué dans la forme c'était être éduqué dans certaines croyances, qui rendaient possible qu'apercevant dans le monde chrétien par exemple une crucifixion—je sache que c'est une crucifixion. Ou bien, une crèche, des "Rois Mages," là, tout ce qui est d'art à ce moment d'actualité 1500, 1600.

Or, la fable tend à disparaître. Cet élément général de la fable qui est l'élément dans lequel les œuvres d'art se maintiennent c'est donc un élément de croyance, de savoir et de croyance, cela tend à s'effacer; il y a un état de dangérosité exceptionnelle. J'essaie de le formuler ainsi: comment maintenir un rapport d'ineffaçabilité—c'est-à-dire rendre in-effaçable—(c'est le but de celui qui se met à l'œuvre);

maintenir un rapport avec ce qui n'est plus *croyable*, donc le rapport du devenu-incroyable à son ineffacement, ça pourrait être la tâche la plus générale de l'œuvre d'art.

On rejoint votre question—c'est un travail de *deuil*. Puisque le travail de deuil, en général, ça consiste à maintenir un certain rapport avec le disparu. Mais, quand ce "disparu" prend la forme de l'incrédulité, il se passe quelque chose d'extraordinaire. C'est tout le rapport général à la mort dans nos familles. Autrement dit, il y a deux choses: il y a le disparu qu'on ne peut plus *lire* en tant qu'œuvre, et d'autre part les nouvelles manières de deuil dans nos sociétés. Le mort est maintenant quelqu'un qui, purement et simplement disparaît très vite; comme s'il n'y avait plus de travail de deuil. Les familles, le deuil, ça n'a plus *lieu*, tout simplement; quelqu'un était là, quelqu'un n'est plus là—pfft! C'est terminé!

Il y a donc raccourcissement extraordinaire, presque un évanouissement de tout l'en-deuillement qui était la manière de maintenir un rapport avec le disparaissant. Ça, c'est pour la vie *privée*, si vous voulez. Et maintenant, pour la vie disons de culture, nous avons encore affaire, en principe dans l'art, avec des représentations qui ne sont plus l'*objet* de *croyance*. Rappelez-vous, il y a encore eu (il y a environ 50 ans) une tentative pathétique—et magnifique d'ailleurs—celle de Heidegger, pour essayer de maintenir un rapport de *pensée* avec ce en quoi *croyait* le deuil. Parce que Hölderlin avait maintenu ce qu'on peut appeler une "croyance dans les demi-dieux." Le Rhin, Germanie, et il faut remonter à l'*Empédocle*, l'*Hypérion*, tout ceci est une certaine manière de, en termes très généraux, de maintenir une croyance. Le dieu, les demi-dieux, n'étaient pas *sortis* d'une croyance, n'étaient pas *totale*ment *in-crédibles*. Et l'effort pathétique de la pensée de Heidegger au profit de l'œuvre d'art, c'est pour maintenir une certaine relation, donc, toujours de croyance, avec ce dans quoi on pouvait croire.

Un grand artiste comme Hölderlin pensait qu'il y aurait un *retour* des dieux, c'est-à-dire une certaine forme nouvelle, pas forcément de rituel, d'agenouillement, mais une certaine forme de croyance *dans* Empédocle, ou dans les Fleuves, les Fleuves considérés comme demi-dieux.

C'est tout ceci qui s'est éloigné, à une vitesse *extraordinaire*. La formule la plus générale, c'est: in-effacer le devenu-incroyable. Exemple: dans *Arrêts Fréquents*, on m'a demandé à un moment, allant à Chypre, de faire un poème avec Aphrodite. Alors, je me suis

trouvé dans la situation nouvelle (pour moi): comment parler d'Aphrodite, qui, d'une certaine manière, n'est plus une divinité, que, nulle part personne ne *révère*? Qui, plus gravement encore, est tombée dans le culturel, c'est-à-dire dans un rapport *entièrement touristique*, c'est-à-dire *faux*, si l'on veut, où des gens se promènent en autocar, à qui on dit "oui, oui, c'est là qu'Aphrodite s'est baignée." — "Ah, bon, d'accord."

Le culturel se distingue de la culture en tant que ce n'est *pas* une expérience. Alors, comment parler aujourd'hui d'Aphrodite? Je crois que la poésie a, pour continuer, une obligation de *savoir*; je veux dire, de relire les hymnes de Homère à Aphrodite, par exemple; relire les poèmes de Sappho à Aphrodite, par exemple; ne pas oublier évidemment le 16e siècle français, dans les poèmes renaissants, qui avaient mis une certaine forme de relation, bien entendu totalement ironique, mais enfin, savante et demi-idolâtre à l'égard de divinités; parce qu'il y a cette espèce d'étrange ambiguïté où la croyance chrétienne, qui est très forte, soutient encore de la croyance dans les dieux de la Renaissance. Toute cette iconographie extraordinaire, et ces lexiques de royauté, lexique chrétien, mélangés avec les signes d'Artémis, ou du Roi-en-César, ou de Zeus . . . que sais-je? Il y a une indivision de croyances extraordinaires qui se soutiennent les-unes-les-autres, en dehors de laquelle nous sommes.

Comment, pour ne pas accepter la disparition *pure et simple*, dans l'ignorance et le *néant*, d'Aphrodite, comment maintenir *par* un certain poème, comment *rendre* in-effaçable, comment in-effacer une relation maintenue avec quelque chose à quoi je ne crois pas, à savoir Aphrodite. C'est ça le programme général de ce travail de deuil, si vous voulez, auquel le poème contribue.

Ce qui est extraordinaire pour nous aujourd'hui, c'est qu'en fait, quel que soit le *revival* et tout ce qui permet à Malraux de dire, "le 21e siècle sera religieux," ou qui permet à un tel de dire, "voilà, la république islamique est à l'horizon," la religion est, tout simplement, en train de *disparaître*. La plupart des humains aujourd'hui ne souscriraient pas à une telle formule; c'est une espèce de prophétie, qui peut être critiquée. Mais moi, j'écris de ce côté-là, sur le fond qu'on peut appeler d'un fonds agnostique radical. Malraux ajoutait, ". . . ou ne sera pas." Peut-être le 21e siècle n'aura pas lieu . . . C'est pourquoi à un moment je me permets de prendre l'expression de Coleridge, à propos de la poésie: "*a willing suspension of disbelief*," pour dire: Oui, très bien . . . à condition de la changer entièrement

et on aura la formule d'aujourd'hui pour la poésie et l'art—"a willing suspension of belief."

Une suspension *radicale* du croire . . . c'est-à-dire, comment les choses peuvent-elles être maintenues, quand elles tombent en dehors de la croyance. C'est ça, le problème général. La solution générale, c'est la solution du "comme si." C'est la solution du *as though*, c'est la solution de la quasi-transcendance, c'est la solution paradoxale.

Seulement, c'est très difficile de demander à une pensée humaine, ordinaire, (ce n'est pas un terme dérogatoire, méprisant), de vivre en état de paradoxe. Pouvons-nous—nous, la plupart des humains, c'est-à-dire le "nous" des décisions quotidiennes, des gens qui marchent, qui mangent, qui vivent, qui votent, qui croient—pouvons-nous *vivre* dans un état de paradoxicalité *constante*? C'est-à-dire de co-gestion de contraintes opposées. C'est quelque chose comme un maintien en-semble de vérités contradictoires et même disons, très simplement, de choses qui se *contrarient*. Le mode ordinaire, le *sens commun* comme on dit, est toujours de *choisir* entre ces choses qui se contrarient, et de dire: "une est la vérité, l'autre n'est *pas* la vérité." Mais comment accéder à un état, à une échelle, où, précisément, il n'y a pas *la* vérité, il y a *des* vérités, qui ont toujours la forme de la violente oxymoracité, si vous voulez, la violente apposition de "ce qui se contrarie"; il faut courir d'un extrême à l'autre, et même je dirais, il faut ex-trémiser les deux positions adverses, les extrémiser *pour* les maintenir ensemble. C'est un état de pensée paradoxale qui est un état, je crois, qu'aucun artiste ne peut *quitter*. Peut-on se permettre d'appeler ça comme l'avenir de la pensée humaine, et dire, voilà on s'en sortira si jamais tout le monde arrive à cet état de pensée—je n'en suis pas sûr du tout.

Ça va vers la question de l'humour, parce que humour et paradoxe sont très liés. La poésie en tant que pensée, sous une de ses espèces, est cette expérience-là, de ce qui *main-tient* en co-adversité, en oppugnance, une violente contrariété de *vérités*—vérités au pluriel. Et il faut endurer cela. C'est pourquoi il m'est arrivé d'être très frappé par l'expression d'un *chanteur* brésilien—pas un poète, mais un poète-chanteur—Veloso. On l'interviewe à Paris pour un journal, et il dit, en bref, ceci: "Il n'y a aucun espoir, mais il y a l'illusion de la joie."

Autrement dit, passage d'une affirmation brutale, désespérée à une proposition poétique, c'est-à-dire, d'une assertion qui, qu'elle soit négative ou positive, est toujours assez pauvre, puisque c'est une

assertion, de la forme "A est B" ou "A n'est pas B," à une ouverture de possibilité. Toujours une assertion, qu'elle soit négative, ça n'empêchera pas qu'elle soit une assertion simple, trop simple. Qui répond à une expérience brutale—ça me rappelle d'ailleurs le beau titre d'un film de Jancso: *Les Sans-Espoir*. Après tout, la plupart des humains vivent et meurent *sans espoir*. Dans l'état du condamné, simplement condamné, c'est-à-dire, ceux qui ne s'en tireront *pas*. Imaginons que nous sommes actuellement depuis 35 ans dans un camp de réfugiés, en Palestine, ou on ne sait où, c'est sans espoir! (Je pense à Genet aussi, et à son très beau livre, *Un captif amoureux*)—sans espoir. Alors, qu'est-ce qu'il y a, chez les sans-espoir? Il peut y avoir "l'illusion de la joie." Ce sont des formules que j'aime bien, parce que formules mallarméennes; autrement dit, ce sont des formules qui ne sont pas négatives comme elles en ont l'air. Ce sont des formules paradoxales. L'art, ça consiste à maintenir—maintenir, ça veut dire *faire* exister—une certaine illusion de la joie; le mot "illusion" n'anéantissant pas la joie. Il faut entendre "illusion" dans un sens *actif*: "*ludere*." Donc "*il-ludere*"—c'est-à-dire *produire* le jeu, la "*lusion*," qui fasse exister ce vieux mot, "la joie." Le mot des troubadours, ce mot, une certaine illusion de la joie, injonction disjoignante!

Et, d'une certaine manière, je crois que, entrer dans l'art, (il y a d'autres manières de vivre pour un humain), entrer dans l'art, c'est pouvoir contribuer, enfin coopérer à une certaine illusion de la joie. Ce qui ne veut pas dire non plus "oublions tout, faisons comme si . . ." Non, ce n'est pas ça du tout, c'est la *double* négation (qui est la marque du paradoxe)—comme un état de pensée difficile au niveau de quoi il faut se hisser. Et donc il y a un effort—se hisser là. Vous voyez, c'est ça le cadre général du travail, travail-discipline.

P.G.: Cette résistance que vous persistez à engager contre ce que Deleuze appelle les "puissances," ce combat de guérilla poétique, vous le menez jusque dans les figures-mêmes de la langue. C'est un combat dans les figures, mais aussi, d'une certaine manière (et celle-ci très nuancée) *pour* les figures. Vous vous employez avec beaucoup d'humour à ce travail. Je pense, par exemple, à votre poème "Disney-world."

DEGUY: Ce poème auquel vous faites référence, en somme c'est une *imitation*; pour voir ce qui se passe quand il arrive aux mots dans la langue, et pas seulement aux mots, mais aussi aux assemblages de

mots, aux *phrases*, une catastrophe du genre de celle qui arrive aux *choses* dans le séjour d'un monde ludique "Disneyworld." D'ailleurs, dans *Arrêts Fréquents*, j'ai repris la question, bien des années après, dans "le Disney-Holy-Land" . . .

Donc dans ce premier poème là, le procédé, qu'on peut appeler la *figure*, parce que c'en est une, c'est une figure d'emboutissement des mots. Je me permets de faire dans l'espace où tout est permis, l'espace *licencieux* du poème, ce que se permettent de faire les journalistes par calembour; les journalistes, en particulier, de *Libération* en France, se sont octroyés la permission de toucher à la langue, et ils font un peu n'importe quoi. Mais en même temps, ils ne vont pas jusqu'au *bout*; dans l'espace *licencieux* de la poésie on peut encore se permettre beaucoup plus de choses que ne se permettent les casseurs de la langue que sont les journalistes, mais en même temps, en connaissance de la *loi* qui est cassée.

J'ai repris cette crainte. Au fond, c'est une crainte qui va se développant, une crainte qui vise *en général* ce qu'on peut appeler la culture "culturelle," c'est très *net*, avec des enjeux qui intéressent toute l'Europe. Dans le contexte actuel, le fait est qu'à 30 kilomètres de Paris, il y a un Disneyworld qui se crée, pour lequel il est prévu des visites de l'ordre de 15 à 30 millions visiteurs annuels, venant de toute l'Europe, en particulier l'Europe du Nord. Donc, si vous voulez, d'une part une captation de folklore, une transplantation de fable, fable récente et de provenance purement *américaine*; le monde *Disney World*, avec tout ce qu'il comporte, avec les "*valeurs*" d'aujourd'hui. D'autre part, une destruction de tout l'environnement: souci écologique, puisque des dizaines de millions, de belges, d'hollandais, de flammands, s'approcheront dangereusement d'une grande ville, Paris, qui va être menacée par ces millions d'arrivages. Le risque est un risque de destruction comme pour Venise en ce moment. Tout ça, c'est extrêmement *sérieux*, bien entendu.

Or, cette espèce de Disney-World-isation, cette *panto-mime* américaine, ["*panto*," c'est *tout*], oui, cette panto-mime, c'est ça qui s'implante doucement et implacablement sur nous, il faut la prendre au *sérieux*. On peut évidemment dire "ça n'a pas d'importance, la France est la France"; mais on peut prendre ces choses au sérieux.

Alors, c'est une fois de plus pour moi l'occasion de chercher à comprendre ce qui se passe dans la *mim-ésis*, qui se produit de nouveau. Par exemple en Israël, la terre *sainte* est devenue un "Holy-Christ-Disney-Land" de la *même façon*, pour les "visiteurs." Je dis ceci dans *Arrêts Fréquents*:³

Dans le Disney-Holy-Land notre guide ne perd pas l'occasion de nous faire relooker au passage les motifs du paysagiste-sculpteur, remodeliste du paysage qui a placé de grosses pierres sur des tiges de ciment assez voisines: cailloux changés ainsi en macro-champignons, forcés à la ressemblance ('on dirait de grosses girolles') avec ce qu'ils ne sont pas; et nous, clubmen passifs roulés dans le nouveau Jardin d'enfants, contraints d'optiquer cette duplication anthropomorphique, cette animation zooanthropomorphique, cette domestication enloisirée . . . [alors je dis brutalement ceci:] L'écologie est le refus de l'anthropomorphisme. (22)

Donc il y a une espèce de *contrainte* à la ressemblance *réalisée*. C'est tout l'inverse de la poésie. Je me sers souvent de la référence à Don Quichotte. La ressemblance réalisée, c'est tout l'inverse de la vision poétique dans Don Quichotte, parce que Don Quichotte *prend*, comme on dit dans le texte, prend le plat pour l'armet de Membrin, mais il ne construit pas *réellement* un armet de Membrin en disant: "Ça, c'est l'armet de Membrin, je vous demande de le voir!" Non, tout se passe dans la *vision*. Même quand il est discrètement humoristique, et tout le temps il se fait casser la gueule, il n'est pas fou, au sens où il *opère* avec du "comme." Tandis que, maintenant, l'anthropomorphisation mondiale, qui a transformé, à cause de la civilisation américaine, *tous* les poissons en "dauphins Disney," précipite leur domestication, leur *destruction*. Ma formule la plus simple est, si l'écologie est sérieuse (ceci intéresse la pensée, c'est-à-dire la philosophie et la poésie), celle d'un effort qui doit, pour *refuser* les assimilations trop fortes, *re-faire* de l'étrangeté.

Refaire de l'étrangeté. Au fond, c'est ça le plus difficile, ce sera peut-être mon dernier mot ce matin: re-faire de l'étrangeté. Ça veut dire, renvoyer le *Zoon*, le vivant, à un monde qui ne soit pas *zoo-anthromorphique*. Ce que je hais dans Disney, c'est la zoo-anthropomorphisation; d'avoir rassemblé tous les animaux dans une *fausse* imitation de l'Eden, où les loups ne sont plus les loups, etc. D'avoir, au fond, *fabriqué* une *fausse* familiarité, donc, quelque chose de *heimlich*, qui perd le *un-heimlich*, et qui aboutit à la destruction; parce que, finalement, c'est la *destruction*. C'est pourquoi, pensant aux hommes mêmes, j'en viens à formuler des pensées comme celle-ci: peut-être faudrait-il refaire de l'étrangeté entre hommes. C'est une pensée paradoxale. Je m'explique: on voit très bien que le risque le plus grand pour l'humanité, c'est quand une ressemblance trop forte a eu lieu. Quand les frères, comme le dit notre ami Girard, deviennent des frères ennemis.

On dit ceci en Europe singulièrement: "les frères ennemis sont les frères de la religion, de la religion monothéiste." Précisément parce qu'ils sont très semblables, très proches, ils se haïssent et *vont* se détruire. En tant qu'ils sont "monogénistes," ils sont au bord de la destruction par la religion. Dans la mesure où ils ont une même origine, hommes d'une même religion, du même *livre*, du même dieu, c'est une situation conflictuelle qui aboutit à un risque de destruction.

Alors, pour moi, le "mono," c'est en général tout ce qui est à revoir. Mono-théisme, Mono-génisme, sans oublier peut-être même la monogamie—mais enfin, je n'y entre pas . . . Qu'est-ce que c'est que le monogénisme au début du 20^e siècle encore en théologie catholique? C'est une croyance selon laquelle *un* homme en *un* lieu a été créé *une* fois par *un* dieu. Ce n'était pas facultatif! Si vous pensiez qu'il n'y avait pas eu *un* homme Adam, qui avait fait son apparition *ici*, et pas *là*, et qu'avec *une* femme tirée de son corps il avait fait des enfants, tiens, tout ça dans *un* lieu (c'est la tragédie classique, en un seul lieu, un seul acte) si vous ne croyiez pas à ça, vous étiez, jusqu'à 1920 ou 30, *excommunié*! Il ne faut pas l'oublier, c'est trop récent! Les gens qui ont commencé à dire, mais non, tout ça c'est des manières de dire, parce que d'abord, il semble bien qu'il y ait des hommes qui soient nés en Afrique, et puis ils ne sont pas nés dix-mille ans avant nous, comme le croyait Claudel, mais ils sont "nés" plutôt il y a des centaines de milliers, et maintenant des millions d'années . . .

Le "poly-," le poly-génisme, c'est l'humour. Il faut arriver à faire des *contre*-mythes, pour exalter une sorte de polygénisme, de telle sorte que nous puissions alors penser à partir d'extractions extraordinairement différentes comme des étrangers complets, la possibilité d'entrer dans la fraternité. Je suis frappé combien dans la mythologie américaine, l'extra-terrestre joue un rôle important; et que c'est dans la mesure où les êtres venus d'ailleurs sont *complètement* d'ailleurs, extra-terrestres, qu'on va pouvoir y *entrer*. Vous vous rappelez la fin du film de Spielberg [*Rencontres du troisième type*], où c'était par la *musique* qu'ils "communiquaient."

Alors, des êtres, venus d'ailleurs, entrant en communication par de la musique, c'est précisément parce qu'ils sont d'une extraction *totalement* différente qu'ils peuvent faire autre chose que de se massacrer. Je veux dire que peut-être il faudrait *refaire* de l'altérité absolue pour essayer de re-contracter de la fraternité. Manière de dire que le confinement atrocement resserré des religions monothéistes,

qui sont en train de se mettre une fois de plus en *guerre*, en guerre sainte, fait un grand danger; c'est peut-être contre cela que l'art, ça veut dire le théâtre, ça veut dire le cinéma, ça veut dire la littérature, ça veut dire la poésie, doivent inventer les *contre-mythes* d'une altérité absolue.

Voilà, on va s'arrêter.

Ken Mayers is a doctoral student in Comparative Literature at UCLA.

Notes

1. Deleuze, Gilles. *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990.
2. Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.
3. Deguy, Michel. *Arrêts fréquents*. Paris: Métailié, 1990.

Nom du père / nom d'auteur: les origines énigmatiques du *Fresne*

Anne Andrews Chapman

Custume fu as anciens,
Ceo testimoine Preciens,
Es livres ke jadis feseient,
Assez oscurement diseient
Pur ceus ki a venir esteient
E ki aprendre les deveient,
K'i peüssent gloser la lettre
E de lur sen le surplus mettre.
(Prologue, vers 9-16)¹

Dès son prologue, Marie de France met en scène son art d'écriture, un don de Dieu récupéré au profit d'un espace poétique dans lequel Marie nous montre son savoir (Prologue 1-8). Elle trouve son droit d'écrire dans l'origine divine de l'écriture, et dans l'obligation de répandre le don divin qu'elle a reçu. Marie nous présente alors une généalogie naturalisante de l'écriture, un Arbre de Jessé dont les rejetons incluent Priscien, les Anciens, et l'auteur des *Lais*.² En effet, Marie de France désire s'inscrire dans ce lignage des anciens qui écrivent "oscurement" afin de garantir la survie de son texte, et ainsi de sa propre lignée littéraire.

En ajoutant son surplus de sens au mythe de l'enfant exposé, Marie de France écrit le lai du *Fresne*, un lai dont l'aventure consiste en la recherche du nom du père, seul moyen de reconnaître l'origine de l'enfant abandonnée. En effet, le patronyme est synonyme du code féodal au 12^e siècle, car ce patronyme a une importance cruciale pour

la société. Toute transmission de terres en dépend, ainsi que la question de vassalage. Selon R. Howard Bloch, dans *Etymologies and Genealogies*,³ "In the name of the father lies the origin of names, and in fact, pure origin" (41).⁴ En citant saint Augustin et saint Thomas d'Aquin, Bloch constate que "the law of language, whether located in appellation, speech, or eloquent expression, is synonymous with the law" (19).

Pendant que le Fresne, en tant que signe, est séparée de son signifié (le nom du père), elle est séparée aussi de son statut social. Elle devient un signe vide, sur lequel sont inscrites une multiplicité de fictions qui dissimulent son origine véritable. Le Fresne ne pourra "porter des fruits" que lorsque sa mère glose la signification du tissu et de l'anneau et que son père la reconnaît, l'imprégnant ainsi de son statut social. Une fois réunie avec sa signification, elle pourra alors se séparer de son père afin de s'unir avec Gurun, prenant ainsi le nom du pair. Ce statut noble retrouvé engendrera le lai "truvé" et le lai écrit.

Si la recherche du lignage du Fresne est à l'origine du lai, le texte incite aussi la recherche de sa propre origine. Le choix du titre, *Fresne*, désigne l'origine fictive du texte. Le Fresne est ainsi planté "pour faire ombre" aux origines véritables, et l'enfant-texte est placé sur l'arbre généalogique, comme si Marie de France s'attachait implicitement au lignage des "anciens." Mais le lai n'explicite jamais le nom du père, et comme l'arbre dans le texte, le lai du *Fresne* "fait ombre" sur le patronyme et sur l'origine véritable du lai.⁵

"Le lai del Freisne vus dirai / Sulunc le cunte que jeo sai" (*Fresne* 1-2). Le bref prologue du lai annonce l'origine ou la paternité du texte, l'autorité symbolique qui donne à l'auteur le droit d'écrire. Autorité fictive aussi, puisque Marie de France se base sur un conte fictif. Elle situe son lai "En Bretagne jadis" (3), lieu merveilleux et hors du temps présent. Le texte s'initie dans le dédoublement: il y a deux chevaliers identiques en qualités: "riche," "manant," "pruz," "vailant" (5-6) qui sont voisins, et qui viennent du même arbre généalogique ('Prochein furent, d'une cuntree'). D'une origine viennent deux pairs, qui deviendront pères, établissant ainsi l'autorité patronymique de la loi féodale. Le lai se trouve alors né dans la tradition masculine et dans la dualité.

Marie de France effectue la transition du monde masculin au monde masculin/féminin en introduisant les épouses des chevaliers, et immédiatement la faille apparaît lorsqu'une femme devient en-

ceinte. Au moment où elle délivre (mais aussi que le texte de-livre), elle a des jumeaux. En ayant deux fils, le lignage du chevalier sera doublement assuré ("De tant de force esteit creüz!" 16), mais aussi le lignage littéraire de ses enfants-textes sera doublement assuré. La dame-mère est la figure médiatrice par laquelle passe la naissance et par qui l'ordre féodal sera régénéré. La dame-mère représente la langue maternelle, qui articule la continuation de la société féodale. Néanmoins, elle reste silencieuse dans le texte, intégrée au discours de l'autorité paternelle.

Le chevalier-père demande à son voisin (pair) de nommer un de ses fils: "L'un li tramettra a lever: / De sun nun le face nomer" (17-18). Si nous comprenons "lever" au sens qu'indique Rychner:⁶ "tenir sur les fonts baptismaux, en tant que parrain" (307), le chevalier lui demande alors de nommer l'enfant au nom du Père et du pair. L'autorité du Père spirituel (Dieu), père terrestre (chevalier), et parrain (pair) se joignent pour ancrer l'enfant dans le code du patronyme, assurant son statut social ainsi que celui de son texte éventuel. Ce baptême selon le code féodal est un baptême à statut problématique, car il n'aura jamais lieu dans le texte. Cependant, il est établi par Marie de France afin de s'opposer au baptême éventuel du Fresne, qui enfreint explicitement le code patronymique féodal.

L'harmonie décrite par le texte lors de la naissance des jumeaux est elle aussi problématique et fictive, car il suffit de deux phrases prononcées par la femme du chevalier-parrain (mère future du Fresne) pour briser cette harmonie terrestre. Avant que la dame ne parle, Marie de France met en garde ses lecteurs contre cette dame: "Kar ele ert feinte e orguilluse / E mesdisanz e envieuse. / Ele parlat mut folement" (27-29). Cette dame médisante tiendrait alors un discours fou qui feinte. Marie de France semble se séparer de ce discours féminin, mensonger, qui se place hors du discours masculin. Cette femme feinte, orgueilleuse, médisante, et envieuse est l'opposée de son mari "riche, manant, pruz, vaillant" (5-6).

Marie de France souligne les origines différentes de leurs discours. Le chevalier, lorsqu'il entend le message du voisin, remercie Dieu, et fait le don d'un cheval (23-24). Son discours tient à la fois du code ecclésiastique et du code féodal, les deux autorités médiévales reconnues. La dame, par contre, commence son discours mensonger par "Si m'eït Deus" (31). Cette référence à Dieu est rhétorique, donc menteuse. Si ce discours n'a pas d'origine divine, Marie de France semble démontrer que c'est un discours faux qui feinte.

La médisance d'une femme qui détient un savoir diabolique, faux, est le contraire du savoir dont parle Marie de France dans son prologue (1-4). La dame dit: "Nus savum bien qu'il afiert" (37). Elle a "l'escience" du diable ici, car elle possède un caractère maléfique et elle parle "mut folement." Elle déclare avec autorité:

Unques ne fu ne ja nen iert
 Ne n'avendrat cele aventure
 Qu'a une sule porteüre
 Une femme deus enfanz eit,
 Si dui humme ne li unt feit.
 (38-42)

C'est la problématique du surplus elle-même que l'auteur souligne dans cette déclaration. Ce mensonge de la dame est transmis par l'oralité, et se pose dans le texte comme une contre-vérité qui met en doute plusieurs données du code féodal: l'origine patronymique des enfants et la puissance du chevalier-père; la réputation de la dame-mère intégrée à l'ordre masculin; la possibilité d'une naissance miraculeuse (autorité de l'église mise en question).

Ce discours médisant qui doute du nom du père en associant la naissance des jumeaux avec la honte et le déshonneur se lie dans le texte au discours féminin transgressif. Tout discours féminin (et l'oralité de la langue maternelle) dans le lai devient alors suspect aux yeux des représentants de la loi.⁷ La dame-mère est blâmée par le mari, bien qu'elle soit innocente:

Quant il l'oï dire e retraire,
 Dolenz en fu, ne sot que faire;
 La prodefemmë enhaï
 E durement la mescreï,
 E mut la teneit en destreit
 Sanz ceo qu'ele nel deserveit.
 (59-64)

La dame médisante de même se trouve blâmée "mut durement" par son mari (44), ainsi que par toutes les femmes qui entendent l'histoire: "Tutes les femmes ki l'oïrent, / Povres e riches, l'enhaïrent" (55-56). Elle devient ensuite victime de sa propre médisance, lorsqu'elle accouche de deux enfants, des jumelles. Ses paroles se font chair, et l'aberration de son discours se manifeste dans une naissance aberrante. Elle prend conscience des effets destructeurs de son discours: "Kar jeo meïsmes me jugai, / De tutes femmes mesparlai"

(79-80). En admettant (toujours oralement) son mensonge (87-88), la dame admet que le discours d'autrui vaut mieux. Ce discours s'associe implicitement au discours masculin reconnu:

Ki sur autrui mesdit e ment
 Ne seït mie qu'a l'oïl li pent;
 De tel hume peot l'um parler
 Ki mieuz de lui fet a loër.
 (87-90)

Afin d'éviter le déshonneur social, qui lui semble plus menaçant que la colère de Dieu, la dame décide de tuer une de ses filles. Pour se réintégrer au code féodal, elle se croit obligée de tuer un enfant et un discours, créant ainsi l'illusion d'une absence de transgression. Cependant, cette illusion se crée par l'infanticide voulu par la mère, mais ensuite empêché par sa servante ("meschine").

Marie de France effectue alors un rétablissement illusoire de l'ordre paternel en ajoutant son surplus de sens au mythe de l'enfant exposé. En séparant une des enfants de sa mère, Marie de France couche l'enfant-texte sur l'arbre généalogique d'Oedipe et de Moïse. Elle se distingue du mythe classique, en mettant son surplus de "sen" du côté de la femme, car l'enfant exposé est une fille. Mais elle dissimule cette modification de la tradition par le nom du Fresne, nom masculin qui l'emporte sur le sexe de l'enfant.

Le rétablissement apparent de l'ordre paternel s'effectue par la servante qui empêche l'infanticide, préservant l'enfant (texte) d'une mère meurtrière (langue maternelle mensongère). Cette servante est de "franche orine" (100); son discours provient alors d'une origine noble, et s'inscrit dans le code accepté. Il y existe cependant un "surplus de sens" car celle-ci prévoit l'avenir:

Dame, fet ele, ne vaut rien:
 Lessiez cest dol, si ferez bien!
 L'un des enfanz me baillez ça:
 Jeo vus en deliverai ja,
 Si que honie ne serez
 Ne ke jamés ne la verrez.
 A un mustier la geterai,
 Tut sein e sauf le porterai;
 Aucuns produm la trovera:
 Si Deu plect, nurir la fera.
 (107-116)

Elle reconnaît que le discours de la dame ne sert à rien, et prévoit ensuite que si la dame se comporte bien, elle laissera Dol; c'est-à-dire, lorsqu'elle reconnaîtra le Bien (le code patronymique), elle laissera Dol, et le Fresne sera réunie avec Gurun, seigneur de Dol. De cette façon, la dame ne sera pas déshonorée car l'enfant sera dé-livrée.

La servante enlève l'enfant de son contexte d'origine, et la place dans son nouveau contexte qui se dédouble, car la servante invoque le nom du Père ("Deus, fait ele, par tun seint nun, / Sire, si te vient a pleisir, Cest enfant garde de perir!" 162-4). Ensuite place l'enfant sur l'arbre anonyme ("*Un freisne vit, lé e branchu,*" 167, je souligne). L'intervention de la "meschine" (son propre acte d'écriture) préserve l'enfant-texte de la mort, en la couchant sur l'arbre généalogique où un "prodhum la trovera."

Le discours de la servante ne s'égare jamais du "grant chemin" (143), le lieu d'écriture inscrit dans le code féodal. En effet, le chemin que choisit la servante est la trace du patronyme, car il mène du père biologique au père fictif (l'arbre), en passant par un père-portier (177, 193), et en invoquant le nom du Père symbolique qui préservera l'enfant-texte selon son "pleisir." La survie de l'enfant et du texte s'inscrit alors dans cette trace patronymique, reconnue par la servante. Toutefois, cet acte de séparation de la mère fait perdre à l'enfant le lien médiateur de la langue maternelle qui relie l'enfant-signe à sa signification spécifique (l'origine noble reconnue par le patronyme). L'acte qui garantit la survie de l'enfant produit un signe stérile qui ne sera fertile que lorsque la mère rentre dans l'ordre patronymique afin de "remembrer" sa fille.

Pour que la mère se replace dans l'ordre féodal, elle doit mentir en faisant semblant d'avoir délivré une seule fille, et en se séparant de l'autre. Mais en cachant la vérité (l'autre), elle la montre aussi, car elle enveloppe l'enfant dans une série de couches rhétoriques qui cachent l'origine précise de l'enfant (texte) sous des signes qui seront toutefois reconnus comme nobles:

En un chief de mut bon chesil
 Envelopent l'enfant gentil,
 E desus un paile roé;
 Ses sires li ot aporté
 De Costentinoble, u il fu:
 Unques si bon n'orent veü!
 (121-126)

La première couche de rhétorique est un bout de toile de lin (121) qui recouvre l'enfant "gentil," dissimulant ainsi son origine précise par une page blanche (le lin); un tissu/texte anonyme sur lequel rien n'est écrit. Par dessus ce "chesil" se trouve un "paille roé," un tissu de soie unique en apparence (126) sur lequel se trouve des ornements en forme de roues (Rychner, 314). Ce tissu très beau est un texte-déchet qui provient du père et de son ordre patronymique, représenté par "Costentinoble," lieu des croisades que le père aurait visité en tant que chevalier. Cette couche de rhétorique sera reconnue comme noble, mais tout comme les ornements en forme de roues, ce tissu est un signe vide à l'intérieur, car le signifié précis du nom du père en est dé-membré par la mère. Sans ce nom du père, le tissu reste un signe obscurci et détaché de son signifié, symbole d'une rhétorique ornementée qui obscurcit la vérité du texte.

Ensuite, la mère lie avec son lacet un anneau d'or fin au bras de l'enfant:

A une piece d'un suen laz
 Un gros anel li lie al braz;
 De fin or i aveit une unce,
 El chestun out une jagunce,
 La verge entur esteit lettree:
 La u la meschine ert trovee,
 Bien sachent tuit vereiement
 Qu'ele est nee de bone gent.
 (127-134)

Cet anneau est rempli de signification, mais tout comme la "verge lettree" dont le message n'est jamais révélé, l'origine précise de ce signe sera elle aussi obscurcie au moment de la séparation. L'anneau d'or symbolise la fidélité du couple, et selon Mickel,⁸ serait l'alliance même de la mère:

The wedding ring, the symbol of their mutual loyalty and faith, is symbolic of the pledge which the woman has forfeited and granted as a legacy to her daughter. One should also note that the ring is of pure gold, symbol of the holy and eternal. By her own words, the mother is forfeiting God's eternity, symbolized by the ring. (108)

En se séparant de cet anneau, la mère se sépare de l'ordre féodal et de l'ordre religieux, mais elle s'en sépare paradoxalement pour s'y réinscrire. Marie de France fait encore allusion au mythe de

l'enfant exposé, car la "jagunce" (hyacinthe) est une pierre précieuse qui rappelle un autre enfant noble. Selon Isidore de Séville dans *Etymologies* XVII, 9, 15:⁹

L'hyacinthe est une plante à fleur pourpre. Elle doit son nom à un enfant noble qui fut trouvé mort dans les bois parmi des fleurs pourpres, et la mort de l'enfant fit donner son nom à la plante. . . .

La "jagunce" ajoute alors un surplus de sens qui montre la noblesse de l'enfant, mais en même temps montre la noblesse de l'écrivain qui par son choix de pierre précieuse, désire s'inscrire dans la lignée des anciens, mentionnés dans son prologue.

La verge de l'anneau, gravée d'une inscription qui n'est jamais explicitée, signifie plusieurs choses. Au niveau textuel, la verge est un cercle avec une écriture qui s'enroule autour d'un vide. L'inscription reste invisible aux lecteurs, tout comme le nom du père et le nom d'auteur. Au niveau figural, le mot "verge" selon Dragonetti¹⁰ (qui fait référence aux *Etymologies* d'Isidore de Séville) est dérivé du latin *virga*:

. . . le mot "verge" en ancien français ne signifie pas seulement "bâton," "sceptre royal," "phallus," mais aussi "trait," "rayure," et plus spécialement, dans le registre de l'écriture, "tiret," "trait de plume" (70).

Cette verge signifie alors le nom du père dont l'inscription reste inconnu, mais aussi la plume d'écriture, ou pinna, qui a une signification précise pour Isidore de Séville:¹¹

By the incision in its point, the quill represents a unity which diverges into a duality: symbol of the divine Word, the Logos, which is revealed in the duality of the Old and the New Testament and whose sacrament flows forth in the blood of the Passion. (Curtius, 313).

La verge représente l'autorité du Père d'où provient toute écriture selon la pensée médiévale (Curtius 313). Cet anneau dont la verge est gravée représente alors tout ce qui s'associe avec le nom du père: discours masculin (anneau donné par le mari), ordre social (fidélité conjugale), sexe masculin (phallus), origine de l'écriture (*virga* = pinna/penna). En se séparant de l'anneau, la mère l'attache au bras de l'enfant avec un de ses propres lacets. Ce signe du père au bras d'écriture de l'enfant se trouve lié par le lacet de la mère, trace de la langue maternelle. La mère se sépare de l'anneau et du tissu, signes que lui a donnés son mari, afin de se protéger de la société et de protéger son enfant, bien qu'elle l'abandonne.

La situation est paradoxale, car la mère l'a créée par sa médisance initiale et se trouve obligée d'ajouter son surplus de sens afin de se défaire des résultats de cette médisance. Elle donne alors des signes ambigus qui serviront de moyen pour faire reconnaître la noblesse de l'enfant (texte) mais sans que celui qui la trouve connaisse sa vraie origine, ou le nom du père: "La u la meschine ert trovee, / Bien sachent tuit vereiement / Qu'ele est nee de bone gent" (131-134). Une fois arrachés de leur origine précise, ces signes deviennent des textes à gloser, sur lesquels d'autres pourront inscrire leurs propres fictions.

La servante cache l'enfant en la plaçant en pleine vue sur un "freisne." Le frêne devient alors l'origine fictive de l'enfant, et le père fictif par le nom duquel l'enfant et le texte seront connus. Il représente l'arbre généalogique fictif de l'enfant-texte, planté pour faire ombre (170), donc pour cacher l'origine véritable de l'enfant et du lai. Il est grand, "branchu," et il est carré en quatre ramifications (168-169). D'une unité originelle, le tronc, émanent quatre ramifications qui pourraient symboliser les quatre coins de la ville sacrée de Jérusalem, ou les quatre évangiles, nés du Livre originel. Le frêne est alors l'Arbre de Jessé qui "narre le lignage [du lai et du Fresne] sans narrer un lignage précis" (voir note 2 de Bloch 90). Il symbolise la possibilité des textes ou de la progéniture à l'infini qui proviennent du même tronc-texte d'origine.

Comme le père qui partage son héritage en deux (508) à la fin du lai, un nom du père ou un texte d'origine, comme l'arbre généalogique, peut se dédoubler à un degré exponentiel. Cependant, l'enfant est placée sur l'arbre fictif; elle se trouve couchée sur l'arbre de la fiction parce que le nom du père réel n'est jamais écrit. Puisque l'arbre généalogique précis n'existe pas, elle sera obligée de porter le nom du "fresne," son père fictif qui "fait ombre" à son origine véritable.

L'enfant est recueillie par le portier, substitut du père véritable, qui la donne à sa fille pour la faire nourrir. Ils reconnaissent l'origine noble de l'enfant par les signifiants ambigus de l'anneau et du tissu. Le portier-père apporte l'enfant à l'abbesse: "L'aventure li veut cunter / De l'enfant cum il le trovat" (214-215). Ce père n'ajoute pas de surplus de sens; il glose la signification des signes comme il peut, mais n'y inscrit pas sa propre fiction. L'abbesse la prend et interdit au portier-père de raconter l'origine de la fille. L'enfant se trouve alors interdit entre l'histoire du portier et le discours de l'abbesse.

L'abbesse invente une nouvelle origine pour l'enfant-texte, en

l'appelant sa nièce. Elle glose les signes, et ajoute son propre surplus de sens en créant l'origine fictive de l'enfant. En défendant au portier de dire comment il l'a trouvée, l'abbesse sépare l'enfant du discours paternel, et la couche dans un univers et dans un code féminin:

Ele meïsmes l'ad levee;
 Pur ceo qu'el freisne fu trovee,
 Le Freisne li mistrent a nun
 E le Freisne l'apelet hum.
 (227-230)

Lors de ce baptême, l'abbesse arrache l'enfant-texte du nom du père et du code paternel. C'est l'abbesse, symbole de l'origine féminine et chrétienne, qui donne le nom du baptême désignant non seulement l'enfant, mais aussi le lai. Ce nom artificiel du Fresne qui baptise le nom du texte pose alors la question: où est l'écriture de Marie de France? Bien que le Fresne se trouve à la fin du lai replacée dans le code patronymique, elle gardera son nom de baptême donné par l'abbesse, paradoxe qui montre l'obscurité avec laquelle Marie de France écrit. L'origine du Fresne, enfant et texte, n'est jamais restituée.

Le Fresne est élevée "Dedanz le clos de l'abbeïe" (233), et grandit dans l'enclos de ce texte fictif, le produit d'une abbesse qui remplace le signifié du père d'origine par un signifié fictif (celui de la nièce). Elle sépare le Fresne des autres signes ambigus (l'anneau et le tissu) et sa fiction semble réussir tant que le Fresne reste dans l'enceinte de l'abbaye, lieu de l'écriture contrôlé par le code féminin. L'enfant devient belle et "curteise" (239) "E en semblant e en parole" (240).

Le déplacement du Fresne du lieu fictif de l'abbaye au lieu d'écriture masculine (Dol) s'effectue par Gurun, le seul homme nommé dans le lai. Gurun agit en représentant de l'autorité féodale qui replace le signe du Fresne dans le contexte patronymique. Son nom et son origine sont précisés dans le texte:

A Dol aveit un bon seignur:
 Unc puis ne einz n'i ot meillur!
 Ici vus numerai sun num:
 El païs l'apelent Gurun.
 (243-246)

Gurun est la figure d'une écriture puissante de la meilleure origine. Il est bon "seignur," c'est-à-dire "seigneur," mais aussi "celui qui signe," ou bon écrivain. Marie de France l'estime à tel point qu'elle le nomme de façon explicite. En effet, Marie de France semble

déplacer son propre lieu d'écriture de l'abbaye, lieu de baptême du texte, à Dol, lieu explicite où l'enfant-texte trouvera son père.

Gurun est bon "seigneur" mais aussi bon rhéteur. Il effectue la transition du Fresne par étapes: d'abord, il imagine un moyen de s'inventer une autorité féodale (261-270). Il écrit alors son propre texte qui justifie sa présence. Il décide d'étendre l'abbaye en lui donnant une partie de ses terres. Ainsi, son propre texte à lui pourra transformer le texte de l'abbesse. En donnant du sien ("del soen" 268), Gurun aura les droits d'un seigneur/auteur qui pourra enrichir ("amendera" 264) le terrain ou qui y aura des droits d'abris ("aveir retur" 265). Il souhaite avoir leur "fraternité" (267);¹² de la même manière, il cherche à s'inventer un statut de père (seigneur féodal) mais aussi de pair.

Une fois établi comme pair, Gurun se met à convaincre le Fresne de venir avec lui à son château de Dol ("Venez vus ent del tut od mei" 279) en montrant ses prouesses de rhéteur. Si elle se joint à lui, "Certes jamés ne vus faudrai / Richement vus cunseilleraï" (287-288). Il la remplira de son signifié à lui, en comblant tout manque. La richesse de sa rhétorique subviendrait alors à tous ses besoins, mais Gurun met en garde le Fresne contre les risques qu'elle court si elle reste chez l'abbesse:

Bele, fet il, ore est issi
 Ke de mei avez fet ami.
 Venez vus ent del tut od mei!
 Saveir poëz, jol quit e crei,
 Si vostre aunte s'aparceveit,
 Mut durement li pesereit.
 S'entur li feussez enceintee,
 Durement sereit curuciee.
 (277-284)

Le pair Gurun lui dit alors qu'il risque de l'imprégner de son signifié, inscrit dans le code patronymique (encore un enfant-texte à venir). L'abbesse, selon lui, se mettrait en colère si Gurun ajoutait son propre "surplus de sens" dans le lieu textuel de celle-ci. Le Fresne consent à venir avec Gurun, et le texte semble indiquer que la rhétorique de Gurun, inscrit dans le code patronymique, est plus forte que la fiction de l'abbesse, bien que le Fresne garde son nom fictif.

Au moment du départ du contexte fictif de l'abbaye et du remplacement du Fresne dans le contexte féodal, l'abbesse rend à Fresne les signes de sa noblesse obscure, l'anneau et le tissu. Elle raconte au Fresne qu'à partir des signes à moitié vides (enfant, anneau, tissu) et

de l'arbre où on les a trouvés, l'abbesse a inventé sa propre histoire, remplissant le signe du Fresne de sa propre fiction.

En quittant ce contexte fictif, le Fresne se retrouve avec ses signes obscurs de son origine réelle, qu'elle enferme dans un coffre comme des reliques, car leurs signifiants sont dé-membrés de leurs signifiés précis. Le Fresne est donc replacée dans un texte féodal, celui de Gurun, mais elle reste toujours un signifiant séparé de son signifié d'origine, le nom du père. A cause de ce manque que même Gurun ne peut combler, elle reste une figure inter-dite qui risque de détruire le contexte féodal et l'autorité de Gurun vis-à-vis de ses chevaliers.

Les chevaliers conseillent à Gurun de se débarrasser du Fresne, car sans une épouse noble il ne peut assurer sa lignée:

Lié sereient s'il eüst heir
 Ki après lui peüst avoir
 Sa terë e sun heritage.
 (319-321)

Ses chevaliers se soucient alors de la survie de leurs terres (textes) qui dépend de la production des enfants-textes, héritiers du "seigneur." Le problème du Fresne, à qui manque l'origine noble précise, s'inscrit ici explicitement dans le problème social médiéval du patronyme (voir Bloch, chap. 1-2).

Les chevaliers trouvent alors une femme noble dont le père possède des terres:

"Sire, funt il, ci pres de nus
 Ad un produme per a vus;
 Une fille ad, ki est sun heir:
 Mut poëz tere od li avoir!
 La Codre ad nun la damesele;
 En cest país nen ad si bele.
 Pur le freisne que vus larrez
 En eschange le codre avrez;
 En la codre ad noiz e deduiz,
 Li freisne ne porte unke fruiz!
 (330-340)

Ceux-ci lui conseillent d'épouser la Codre, soeur jumelle inconnue du Fresne, car elle pourra porter des fruits, étant l'héritière reconnue de son père. Les liens de l'autorité féodale sont bien établis, car le père de la Codre est "per" avec Gurun.

L'harmonie féodale serait alors acquise si Gurun épousait la Codre,

dont le statut social et le nom du père sont évidents. La Codre ressemble exactement au Fresne selon les descriptions du texte: "En Bretagne ne fu si belle" (237) décrit le Fresne, tandis que "En cest païs nen ad si bele" (336) décrit la Codre. Le Fresne, dont le signifié reste obscur, est présente dans le texte, tandis que la Codre, dont le signifié est évident, est absente du texte. Ce paradoxe du clair-obscur sert à montrer la dualité de l'origine; deux enfants de la même "portée" qui sont le miroir l'une de l'autre.

Le Fresne est un signe stérile, rejeté par le discours féodal qui préfère le signe jumeau et silencieux, identique au Fresne, mais fécond. Gurun épouse "l'autre" (350) qui est la même, car le Fresne est la partie cachée de la même origine, dont le discours se divise entre masculin et féminin: Le Fresne et *La Codre*.

La Codre, possédant tout ce qui manque au Fresne, c'est-à-dire les accoutrements de sa position dans l'ordre patronymique, est héritière. Le Fresne possède l'anneau et le tissu, signes d'une vérité obscurcie. Ces deux signes représentent l'unité perdue de la famille, des jumelles, et de Gurun et le Fresne, et en même temps la possibilité de la réunification. Ce sont des signes-déchets d'un discours fautif qui servent de trace et qui doivent se faire articuler par la mère afin d'être replacés dans le code patronymique.

Le Fresne déplie son tissu sur le lit de noces par un acte d'amour et de charité pour son amant Gurun, et en reconnaissance du code féodal. Elle ajoute son surplus de sens en dépliant son propre tissu sur le lit que l'archevêque va bénir ("Pur eus beneïstre et seïner" 407). Toutefois, elle déplie son origine sans pouvoir lire l'écriture. Il faut la mère pour interpréter le sens de ces signes.

Avant que la mère ne reconnaisse sa fille, le Fresne se découvre de plusieurs couches de rhétorique afin de revenir à un état de signifiant pur. Elle se sépare du signifié féodal, Gurun, qui va épouser l'Autre; elle enlève son manteau (392), une couche superflue; elle se sépare de sa "palie" et en fait un don aux nouveaux époux. Lorsque la mère reconnaît le tissu sur le lit de noces, elle déclenche le processus de la re-membrance:

La palie esgarde sur le lit,
Que unke mes si bon ne vit
Fors sul celui qu'ele dona
Od sa fille k'ele cela.
Idunc li remembra de li:
Tuz li curages li fremi.
(413-418)

La mère fait venir le Fresne devant elle. Le Fresne enlève de nouveau son manteau lorsqu'elle rentre dans la chambre, comme si elle enlevait toute couche de rhétorique qui pouvait cacher son identité. Pour l'unique fois dans le lai, le Fresne parle en répondant à la question de sa mère (432-434) par un discours dépourvu de toute rhétorique ornementée (435-441). La mère re-membre sa fille par une déclaration orale devant tous ceux qui se trouvent dans la chambre: "Tu es ma fille, bele amie!" (450).

Cette remembrance publique est pour la mère un moment de transition d'un état à un autre. La remembrance enfin prononcée la fait évanouir. Marie de France montre alors la réintégration de la mère au discours patronymique par un changement physique dans le corps de la mère, qui va du discours mensonger (pré-évanouissement) au discours de la vérité (post-évanouissement). En effet, la mère ne se repentit ni se confesse qu'*après* s'être évanouie.

En re-membrant les signifiés précis avec les signifiants obscurs, la mère dans son nouvel état articule la "translation" du texte du discours mensonger féminin au code patronymique. Seule la mère peut éclaircir le texte obscur de l'aventure. C'est donc la mère qui apporte le "surplus de sens" qui est à la fois nécessaire pour combler le signe, et superficiel, car les signifiés existaient toujours, mais dans un état dissimulé.

La mère doit se réintégrer dans l'ordre féodal avant que le père ne puisse reconnaître sa fille, car il n'est pas au courant du dédoublement du mensonge maternel. La femme se jette aux pieds de son mari (comme s'il représentait le Christ) et lui demande pardon (457-459). C'est à ce moment que la mère se remet enfin à l'autorité de la loi du patronyme. Dès qu'elle reçoit le pardon de son mari, elle raconte l'origine véritable du Fresne, qu'elle reconnaît avoir perdue par sa "folie" (469, 480). Son discours mensonger est associé à la folie, et au désordre, car il ne fait pas partie du code de l'autorité reconnue du patronyme. Il faut que la mère se re-membre elle-même afin de ne plus tenir de discours "fou."¹³

Aussitôt que le père entend la vérité de sa femme, il est heureux et celle-ci peut se réunir avec lui ("Li sires dit: 'De ceo sui liez!'" 485). Le père reconnaît que sa joie lui est donnée par Dieu, le Père symbolique, origine de tout enfant-texte: "Grant joie nus ad Deus donee, / Ainz que li pechiez fust dublez" (488-489). Le père reconnaît que le discours médisant de sa femme est le péché originaire de cette aventure, et que la réintégration de la femme au code patronymique a empêché le doublement de ce péché.

Après avoir appelé le Fresne "fille" (490), le père va chercher Gurun, "son gendre" (494), mais aussi son "per," ainsi que l'archevêque, représentant terrestre du Père symbolique. Donc, le Fresne-signifiant se réunit avec son signifié, le nom du père, en présence de trois pères, chiffre qui représente la trinité, ou l'origine sacrée de l'enfant-texte.

Dès que le père reconnaît sa fille, une série de mutations s'effectue, par lesquelles Gurun et la Codre sont désunis afin que le Fresne et Gurun puissent se réunir (Gur-un, de guaires [beaucoup]-un). Le père se dédouble, en partageant en deux son héritage (508). Il se dédouble aussi parce que le père reconnaît sa fille le Fresne, il la donne à son "per" Gurun. Les parents se sépareront de la Codre aussi: "Mut richement en lur cuntree / Fu puis la meschine donee" (513-514). Le Fresne sera reconnue par son père, mais mariée à Gurun le lendemain; alors elle ne portera pas le nom du père réel, mais le nom du "per" Gurun.

Son statut noble reconnu par tous, le Fresne devient signe fertile dans le code patronymique, capable de porter des fruits ou de créer ses propres enfants-textes. L'unité retrouvée du Fresne-dame engendre alors le lai "trouvé" et ensuite le lai écrit:

Quant l'aventure fu seüe,
 Coment ele esteit avenue,
 Le lai del Freisne en unt trouvé:
 Pur la dame l'unt si numé.
 (515-518)

L'origine du lai se trouve alors dans l'aventure de la recherche du nom du père. Mais l'origine reste ancrée dans la fiction, dont les symboles sont révélés à la fin du lai. L'archevêque est fictif, car il dissout le mariage de Gurun et de la Codre, un acte que seul le pape peut accomplir. Le mariage de Gurun et du Fresne ne serait alors que de la fiction, créant ainsi une lignée fictive de textes. Le nom du père n'apparaît jamais dans le texte, et tout comme le nom d'auteur, se trouve à la base de l'aventure mais en même temps dissimulé et obscur.

En ne donnant jamais le nom du père, Marie de France préserve le statut symbolique du Père. En effet, même après sa reconnaissance paternelle, le Fresne garde son nom de baptême qui symbolise son origine fictive, et qui donne le titre du lai. Nous n'avons pas besoin de connaître le nom du père, car il s'est déjà séparé de sa fille en la donnant à son "per" Gurun. Puisqu'elle retrouve son statut noble, le nom du Fresne s'associera à la fin du lai avec ce statut, "dame,"

et le Fresnoy portera le nom du "per" Gurun qui sera le seul nom patronymique explicité dans le texte.

Du tronc symbolique pousse alors une nouvelle ramification "le Fresnoy/Gurun," qui à son tour portera des fruits afin d'assurer la survie de ce texte "obscurément" écrit et de réussir le but de l'écriture de Marie de France:

Pur ceus ki a venir esteient
E ki aprendre les deveient,
K'i peüssent gloser la lettre
E de lur sen le surplus mettre.
(Prologue 13-16)

Mais comme la verge à l'inscription invisible, le nom du Père de cet arbre généalogique restera inconnu, tout comme le vrai nom d'auteur des *Lais*. La tâche revient alors aux lecteurs de gloser son "gre-vose ovré" et d'en tirer des conclusions. Isidore de Séville offre sa glose du mot "frêne" dans *Etymologies* XVII, 7, 39 et finit par citer Ovide: "*et fraxinus utilis hastis*" ("et le frêne bon pour les lances"). Il est certain que le Fresnoy de Marie de France fera longtemps couler l'encre des lances.

Anne Chapman is a doctoral student in French at UCLA.

Notes

1. Marie de France. *Lais*. Ed. Jean Rychner. Paris: Champion, 1983.
2. "... the Tree of Jesse remains, above all, a model, an idealization, that, unlike both the wholly specific private chronicle and the wholly abstract *arbor iuris*, tells a story of paternity with no direct relation to the noble houses of feudal France. It narrates lineage without narrating a definite lineage. Neither paradigm nor event, the *uirga Jesse* retains the ambiguous status of fact cloaked in fiction and of fiction grounded in fact. . . . [E]arly medieval grammar, the formal discourse on discourse, and family structure, a set of formalized precepts governing marriage and inheritance . . . meet in poetic forms whose appearance coincided almost exactly with the advent of lineage" (Bloch, *Etymologies*, 90). Pour la référence biblique originelle de l'arbre de Jessé, voir Isaïe 11:1-2: "Un rejeton sortira de la souche de Jessé, un surgeon poussera de ses racines. Sur lui reposera l'Esprit de Yahvé". Ce passage précise certains traits essentiels du Messie à venir, entre autres, le lignage du Christ.
3. Bloch, R. Howard. *Etymologies and Genealogies: A Literary Anthropology of the French Middle Ages*.
4. Voir Bloch, *Etymologies* (ch. 1-2), pour l'évolution de la définition de la famille entre le 10e et le 20e siècle: "If the noble *cognomen* produced heightened awareness of the family as an eponymically unified group, the integral transmission of patronym and title contributed to its articulation as a transtemporal continuum—a linear

series of homonymic figures at whose source the name of the father (*pater*) fuses with that of the land (*patria, proprietas*)" (79).

5. Voir Jean-Charles Huchet, "Nom de femme et écriture féminine au Moyen Age" (*Poétique*. Nov., 1981) pour une étude de la question du statut problématique de l'auteur "Marie de France."

6. Jean Rychner est l'éditeur de l'édition des *Lais* citée dans cet article.

7. La chute de la dame médisante est associée à l'origine de son savoir. Voir saint Augustin, *Confessions*, XIII,25,38: "Hence, he who speaks a lie speaks of his own" (360). Selon John Ryan, saint Augustin cite ici Jn 8:44: "Christ in this passage refers to Satan, the father of lies. Satan, and hence any liar, speaks from his own nature" (422). Le discours de son mari, par contre, est associé à l'origine divine et au code féodal, car dans les deux cas où il intervient, il remercie Dieu (v. 23, 488) et ensuite il accomplit le geste du don seigneurial (v. 24, 506, 508).

8. Mickel, Emanuel J., Jr. *Marie de France*. New York: Twayne, 1974.

9. Isidore de Séville. *Etymologiae*, livre XVII. Trans. Jacques André. Paris: Belles Lettres, 1981.

10. Dragonetti, Roger. *La vie de la lettre au Moyen Age*. Paris: Seuil, 1980.

11. *Etymologiae*, VI, 9, 2. [Quoted in] Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trans. Willard Trask. Bollingen Series 36. 1953. Princeton: Princeton UP, 1990.

12. Terme curieux: pourquoi Marie de France n'utilise-t-elle pas le terme "sororité" puisqu'il s'agit de femmes?

13. Lacan écrit: "Nous savons en effet quel ravage déjà allant jusqu'à la dissociation de la personnalité du sujet peut exercer une filiation falsifiée quand la contrainte de l'entourage s'emploie à en soutenir le mensonge" (Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966. 277). La mère se re-membre lorsqu'elle réunit le signifiant du Fresnois avec son signifié véritable, provoquant ainsi un changement d'état physique et l'abandon du discours "fou."

Le Passage ou l'architecture du devenir

Jean-Xavier Ridon

C'est une structure architecturale qui motive mon rapprochement entre *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon¹ et "Le passage Pommeraye" d'André Pieyre de Mandiargues.² Il s'agit de l'espace du passage qui, à partir de 1820, profitant des possibilités nouvelles qu'offrait l'industrie sidérurgique, introduit une nouvelle technique dans la construction des bâtiments. Ce sont tous ces nouveaux édifices qui utilisent des armatures de fer comme principal matériel et dont la Tour Eiffel est l'exemple le plus connu, mais aussi toutes les gares parisiennes et les galeries des passages. Signe de la modernité, le passage est un espace marchant à l'intérieur même de la ville, il est donc pris dans un système fonctionnel urbain dans lequel il essaye d'associer esthétisme et utilité.

A la différence du *Nadja* de Breton³ dans lequel nous suivons l'itinéraire de deux personnages à travers les rues de Paris, la ville n'est pas sujette dans les deux textes étudiés à une description d'ensemble, elle est réduite et contenue dans le passage de l'Opéra à Paris et le passage Pommeraye à Nantes. Or ces passages, tels que les deux auteurs nous les décrivent, sont dissociés de la ville en ce qu'ils constituent en eux-mêmes le centre du récit. En fait, du point de vue de la ville dans sa totalité, le passage est un lieu autonome, une petite ville dans la ville. On est loin ici du regard panoramique de la Tour Eiffel dont parle Barthes³ et qui permet à l'observateur de se représenter une image mentale globale et fonctionnelle de la cité. Le passage semble être un espace à part à l'intérieur même de la ville.

Du fait même de la présence d'une verrière au sommet des deux

passages dont on nous parle, on peut dire de cet espace qu'il est un intérieur, un lieu qui permet d'échapper aux intempéries tout en mettant en place une activité de "lèche vitrine." Ainsi la principale fonction du passage n'est pas l'utile et l'utilitaire qui consisterait à se rendre dans cet endroit avec comme seul but le désir d'y faire des achats, mais la mise en place d'une certaine forme de regard. Regard spectateur du flâneur qui s'inscrit dans le temps d'une certaine attente où les désirs restent en suspens. Pourtant ces deux passages ne sont pas vraiment des "dedans" puisque la lumière du jour peut y pénétrer et que cette ouverture vers le ciel permet d'établir un lien continu avec l'extérieur qui est rendu abstrait par le fait même qu'il s'agit du ciel. Les passages donnent sur deux rues différentes qui permettent aux promeneurs de se situer par rapport au reste de la ville mais la verrière introduit une dimension irréelle à ces espaces. En effet, cette ouverture céleste peut contribuer à un sentiment d'irréalité ou tout au moins de monde à part, comme s'il s'agissait d'un hors-cadre de la ville. Il s'agit d'une galerie ou d'un couloir ouvert qui n'a pas une entrée et une sortie puisqu'on peut y entrer et y sortir indifféremment des deux côtés. Enfin la lumière qui entre dans le passage est feutrée, comme si passant à travers le filtre du verre sa luminosité se trouvait amoindrie. Cette lumière tamisée est le premier élément qui permet d'introduire les flâneurs de nos textes dans la dimension du mystère:

La lumière moderne de l'insolite, voilà désormais ce qui va le (il s'agit du "passant rêveur") retenir. Elle règne bizarrement dans ces sortes de galeries couvertes qui sont nombreuses à Paris aux alentours des grands boulevards et que l'on nomme d'une façon troublante des passages . . . Lueur glauque, en quelque manière abyssale, qui tient de la clarté soudaine sous une jupe qu'on relève d'une jambe qui se découvre. (Aragon 20-21)

Semi-obscurité qui favorise la mise au point d'une attention particulière sur les objets qui s'amoncellent dans cet espace. En effet, la vision du promeneur étant moins bonne à cause de l'obscurité du passage, ses regards se focalisent sur le particulier. Ainsi le flâneur isole chaque objet les uns par rapport aux autres et son attention leur donne une lumière différente. L'obscurité a donc ici un effet contraire à celui attendu, au lieu de cacher les choses dans le noir elle les fait surgir dans une clarté propre à l'intensité de l'attention de celui qui les observe.

Le passage est essentiellement constitué d'un immense fatras d'objets totalement hétéroclites comme ce magasin de produits dentaires dans lequel le narrateur de la nouvelle de Mandiargues trouve tout un attirail de "farces et attrapes":

Je vins me pencher sur elles (il s'agit de vitrines), et jamais de ma vie je ne contemplai plus riche collection de verres baveurs, de faux étrons, de pétards et de détonateurs entassés là pêle-mêle avec tout ce que l'on peut imaginer dans la catégorie de la farce et de l'attrape. (Mandiargues 98-99)

Aragon est sensible à la diversité des formes que peut prendre un même objet, comme la variété des cannes qu'il trouve dans un magasin du passage de l'Opéra:

Un marchand de cannes sépare le café du "Petit Grillon" de l'entrée du meublé. C'est un honorable marchand de cannes qui propose à une problématique clientèle des articles luxueux, nombreux et divers, agencés de façon à faire apprécier à la fois le corps et la poignée. (Aragon 29)

Il s'agit non seulement pour les deux écrivains de nous transmettre une idée de prolifération, mais aussi de nous montrer que cette richesse des formes ouvre une marge de possibles sur laquelle l'imagination vient s'investir. Cette diversité introduit un espace de l'imaginaire qui pousse le promeneur à se perdre dans une multitude de représentations mentales personnelles. Comme, par exemple, la boutique de timbres-poste que le flâneur du texte d'Aragon découvre et qui vient briser la situation spatiale du passage. Le promeneur projette, à partir d'un timbre du Pérou une image qu'il se fait de ce pays. Il est alors pris dans le voyage immobile de son imagination où la réalité spatio-temporelle du passage disparaît. En ce sens, le passage n'est pas seulement une ville dans la ville mais aussi une image du monde, une sorte d'Aleph à la Borges,⁵ un lieu clos et réduit qui éclate de l'intérieur lorsque le promeneur laisse dériver son imagination. Le passage, lieu de l'infini des représentations, se transforme en espace infini.

A cette diversité des objets correspond la multiplicité des activités du passage ainsi que celle des personnages qui viennent le traverser. Aragon est particulièrement intéressé par tout un ensemble d'activités obscures dont les appellations lui apparaissent comme de véritables mystères à résoudre: "Mme Léonard MODES au deuxième," "AIDO-COMMERCE au 1er à gauche," "Prato au 2ème" (Aragon 113). Ces

noms de professions échappent aux activités institutionnalisées et reconnues par l'Etat qui font qu'un "coiffeur" ou un "dentiste" renvoie à un métier précis et reconnaissable de tous. Chaque appellation ouvre donc ici une marge d'interprétation qui laisse le promeneur dans le domaine des interrogations:

Démon des suppositions, fièvre de fantasmagorie, passe dans tes cheveux d'étope tes doigts sulfureux et nacrés, réponds: qui est Prato, et au premier étage avec son ascenseur paradoxal, quelle est cette agence que par esprit de système je ne peux croire qu'une vaste organisation pour la traite des blanches. (Aragon 113)

Espace de l'inconnu et de l'insaisissable, l'existence de ces métiers est placée dans la dimension du virtuel. Le langage joue le rôle de support de l'imagination: c'est la distance entre les mots utilisés afin de désigner ces métiers et leur réalité secrète qui introduit le promeneur et avec lui, nous lecteurs, dans la dimension du rêve. Cette séparation entre le mot et la chose qu'il désigne entraîne le narrateur de Mandiargues dans la même dimension du mystère lorsqu'il découvre les noms de divers objets de farces et attrapes:

. . . soulève plat du diable, centimètre de l'amour, fluide de Satan, savon de l'assassin, chapeau serpent, coussin la colique, souris la grimpeuse . . . (Mandiargues 99)

En fait, ces noms fonctionnent comme les métaphores que Breton voudrait pouvoir élaborer à travers l'écriture automatique et qui consisteraient à associer des éléments de la réalité totalement différents pour pouvoir aboutir à cette "étincelle," autre nom de la découverte, dont nous parle le poète [Breton].⁶ Nous assistons ici au passage du sens des mots qui ne désignent plus une réalité fixe du monde et qui vient faire écho à la translation spatiale du promeneur. Le mouvement engendré par le passage produit un changement au niveau du mode de penser qui ne peut plus se baser sur l'espace de référence des mots déterminé par l'usage et qui vient miner le concept de réalité. Les mots et les objets ne sont plus là pour représenter mais pour donner à voir.

D'autre part, le passage n'est pas véritablement un lieu habité, on peut s'y arrêter et regarder mais toujours dans l'instant qui vient définir le mouvement du passage du promeneur. Lorsque Barthes nous dit que "toute exploration est une appropriation" (Barthes 50) à propos de la visite des musées, cette appropriation est impossible

dans le passage car tout ce qui s'y trouve semble se présenter sous le signe du provisoire. Il n'y a pas d'objets statufiés par l'héritage culturel qui ferait de la visite de ce lieu la reconnaissance d'une valeur à s'approprier, comme la Joconde peut l'être pour les gens qui visitent le Louvre. A l'appropriation le passage oppose la découverte qui n'est pas une re-connaissance mais la mise en place de la surprise et du hasard comme l'élaboration d'un savoir nouveau qui vient éclairer le monde extérieur d'une lumière différente. Ainsi, au point fixe de la reconnaissance vient se substituer le point de fuite de la découverte d'un nouveau sens qui ne se laisse saisir qu'à travers les caprices du hasard. C'est pourquoi le flâneur ne peut jamais avoir la même vision du passage puisqu'il est soumis à des associations d'idées à chaque fois différentes.

Cet aspect fuyant du passage est renforcé par l'anonymat qu'on y trouve ainsi que par la diversité des gens qui s'y promènent:

Des poètes? qui sait, des officiers en retraite, des escrocs, des boursiers, des courtiers, des placiers, des chanteurs, des danseurs, des déments précoces, des persécutés, jamais de prêtres, mais des coeurs élégiaques, des camelots millionnaires, des espions, des conspirateurs, des politiciens pervertis par les conseils d'administration, des policiers en bourgeois, des garçons de café à leur jour de sortie . . . (Aragon 87-89)

Aragon s'interroge sur la destinée de ces personnages qui peuplent le passage. Mais le poète ne cherche pas à savoir qui ils sont car cela suffirait à les intégrer dans le cadre précis et rationnel de l'identité. Il préfère laisser plâner sur eux une marge de doute et fait dériver leur identité dans un espace d'hypothèses. L'anonymat devient donc le principe d'un jeu de métamorphoses opérées par l'imagination du flâneur. En ce sens, le passage retire l'identité des êtres qui le traversent pour les faire entrer dans un mode de devenir métamorphique. Les identités ne disparaissent pas, elles deviennent multiples.

De plus, l'une des principales activités du passage, la prostitution, est en elle-même fuyante et souterraine. Se déroulant dans l'anonymat cette activité s'entoure d'une marge de mystère et de danger qui nous dévoile comment le poète reste tributaire d'une vision masculine de la femme dans laquelle cette dernière est à la fois séduisante et dangereuse. La femme qui apparaît au narrateur de la nouvelle de Mandiargues provoque la même attirance érotique conjugée à une inquiétude morbide:

Dans la seconde, il me semblait que cette proximité de ce que je désirais tant fût redoutable, et que j'étais sur le bord d'un abîme. . . . J'y lisais une chaude et trouble féminité, une insistance timide, de la passivité, de la tristesse encore et de la résignation. (Mandiargues 104)

Le narrateur pense-t-il avoir affaire à une prostituée? En fait, il ne sait pas trop à quoi s'attendre d'où son désir de suivre cet être afin de résoudre le mystère de sa présence.

La flânerie devient dans les deux œuvres un prétexte à la recherche de la féminité. Mais cette quête ne doit pas être l'unique but du flâneur car elle aboutit à une forme de satisfaction du désir. Or, c'est le désir qui motive la recherche du promeneur. Fixer le désir reviendrait à immobiliser le mouvement du passage.

Le véritable passant est celui qui ne peut s'arrêter et qui ne doit déposer derrière lui aucune trace. Si habiter c'est laisser une trace, le passage doit être un lieu qui ne garde aucun signe des êtres qui le traversent. Seules deux concierges laissent une trace dans le passage de l'Opéra. Ces personnages, en eux-mêmes fantomatiques, ne participent absolument pas à la vie du passage, leurs activités sont réduites à une mécanique du mouvement:

Depuis des années ils sont astreints à la forme de ce lieu absurde, en marge des galeries, ces deux vieillards qu'on aperçoit, usant leur vie, lui à fumer et elle à coudre, comme si, de cette couture, dépendait le sort de l'univers. (Aragon 27)

Leur aspect morbide nous renvoie à l'existence éphémère du passage de l'Opéra voué à disparaître peu de temps après qu'Aragon a écrit son livre. Le poète témoigne de l'agonie de différentes activités humaines qui, selon lui, vont subir un bouleversement total avec la disparition du passage détruit par la construction du boulevard Haussmann. Pourtant son regard n'est pas totalement nostalgique comme si le passage, chez Aragon, de part sa nature, était voué à disparaître. Ainsi, ultime pied-de-nez du passage, il semble vouloir suivre le mouvement des flâneurs qui le traversent.

Si le passage entraîne le flâneur dans une dimension du futur hypothétique qui est celui où ses pas l'emmènent, il permet également de faire coexister en un même lieu le passé et le présent. Cette double présence est illustrée chez Aragon par deux coiffeurs du passage de l'Opéra aux styles opposés; l'un est considéré comme traditionnel et l'autre comme moderne (Aragon 49-50). Présence de deux temps qui ne sont pas en conflit mais qui, au contraire, cohabitent en

harmonie, chacun attirant sa clientèle. Dans le texte de Mandiargues ce passé est beaucoup plus inquiétant dans la mesure où il met en place de petits cupidons allégoriques placés pour orner la "galerie des statues":

Mesquines créatures, un peu plus petites que le naturel, pâles, privées de sourire, enduites d'une sale couleur jaune crème tirant sur le vert, il se dégage de vous une désolation pas moins immense que d'un sérail de vieux enfants, d'enfants malades, d'enfants pauvres et souffreteux . . . (Mandiargues 96-97)

Mais ces statuettes inquiétantes ne paraissent pas déplacées, elles ont leur place dans le passage qui associe modernité et vieillesse. La présence juxtaposée du passé et du présent dans un même lieu donne l'idée d'un devenir du passage qui serait alors comme le doublet du devenir du flâneur. Mouvement de la marche du promeneur dans le couloir du passage mais aussi mouvement du temps qui vient s'inscrire sur les objets vieillissant du passage et qui, l'un comme l'autre, ouvrent la porte vers un avenir incertain. C'est le sens qu'Aragon découvre d'une rencontre étrange qu'il fait dans le passage de l'Opéra:

L'étrange vieillard s'éloigne vers les boulevards, frappant le cercle enluminé avec une baguette magique. Je demande au coiffeur qui est sur le pas de la porte s'il connaît cette effroyable apparition:
—Mais comment donc, cher Monsieur, me dit cet affable artiste, si je le connais! C'est un habitué de ma maison, un certain Sch..., qui passe sa vie à jouer à ce qu'il appelle la roue du devenir. Prenez donc la peine d'entrer. (Aragon 115)

Mais où mène la marche du flâneur et que donne exactement ce temps du passage? La marche offre tout d'abord un principe d'oisiveté qui rapproche la façon d'être du flâneur de la gratuité qui formule ce "sentiment de l'inutile" dont parle Aragon. On retrouve toute la pensée surréaliste en ce qui concerne les promenades dans les villes et le mythe de l'errance sans but qu'elles portent avec elles. On reconnaît aussi le principe de l'attente, vu par les surréalistes comme une activité positive, qui suppose l'observation mais aussi le déplacement: déplacement du marcheur dans l'espace de la ville comme celui du poète dans son espace mental.

Cette marche n'a donc aucune logique parce qu'elle n'a aucun mobile déterminé. La raison y est exclue et par là même elle laisse place aux sensations et ici plus particulièrement à la vue:

Je ne veux plus me retenir des erreurs de mes doigts, des erreurs de mes yeux. Je sais maintenant qu'elles ne sont pas que des pièges grossiers, mais de curieux chemins vers un but que rien ne peut révéler qu'elles.
(Aragon 109)

La promenade a pour but de détruire les frontières de la pensée discursive pour établir le règne d'une forme de déraison.

Pour Aragon c'est à partir du regard et de la chose vue que peut naître une vision différente du monde. On peut dire que le regard du flâneur est à double sens: c'est tout d'abord l'individu qui regarde un objet, mais c'est à travers cet objet qu'il finit par voir en lui-même et découvrir des désirs inconscients qui sans lui seraient restés cachés.⁷ En suivant la pensée surréaliste, tout objet est pourvu d'un regard révélateur: "L'inanimé prend parfois un reflet de leurs (les vivants) plus secrets mobiles" (Aragon 20). Tout le passage doit pouvoir devenir un "théâtre moderne," un endroit sans séparation entre la scène et le public, entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'inconscient et le conscient. Le passage pourrait alors devenir le lieu d'une nouvelle forme de psychanalyse comme l'avaient été les expériences de l'écriture automatique:

. . . je veux bien être pendu si ce passage est autre chose qu'une méthode pour m'affranchir de certaines contraintes, un moyen d'accéder au-delà de mes forces à un domaine encore interdit. (Aragon 109)

Dans cette dimension de l'inconscience se génèrent les mythes auxquels nos deux auteurs font appels. Aragon, on l'a vu, retrouve le mythe de la femme fatale à travers les prostitués du passage. Mandiargues quant à lui entraîne son récit dans la fiction du mythe au moment où le personnage féminin énonce sa seule parole, "Echidné," qui renvoie à une déesse mi-humaine mi-serpent que l'on trouve dans le mythe Grec de Circé. Circé est la magicienne de l'Odyssée qui possède un pouvoir métamorphique sur les êtres qu'elle envoûte. Elle fait écho au mouvement du regard des flâneurs de nos textes qui leur permette de s'investir dans l'espace de leurs désirs inconscients lesquels prennent alors le pas sur la vision d'ensemble du passage et par là le métamorphose. Le regard devient le lieu de la métamorphose, comme cette femme-poisson qui vient arrêter la marche d'Aragon (Aragon 32).

Mandiargues, tout en suivant ce principe d'un regard métamorphique, fait basculer son texte dans la dimension du fantastique. L'écrivain reprend à peu près tous les éléments propres au texte

d'Aragon,⁸ mais au lieu de rester attaché à un mode de perception qui reste en équilibre entre réalité et irréalité, il plonge son récit dans une fiction proche de l'horreur.

Mandiargues utilise l'intensité du regard propre au flâneur mais elle n'est plus dans son texte que le signe de l'impuissance du promeneur. En effet le narrateur ne peut plus bouger son corps ni fuir le danger dont il est conscient, car la vision que lui a offert son regard l'a plongé dans un état proche de l'hypnose:

Je me rappelais parfaitement la succession de ces rencontres, mais le sentiment de temps n'y intervenait pas davantage que dans une hallucination qui m'eût ainsi promené en un monde aussi extravagant, et où les extravagances se fussent déroulés avec autant de naturel qu'en celui-ci; car rien non plus ne choquait ma raison, si toutefois c'était bien encore la raison qui gouvernait mon être. (Mandiargues 101-102)

Le narrateur entre dans un mode de perception hallucinatoire qui brouille les pistes de la lecture parce que le lecteur finit par ne plus savoir sur quel plan se déroule l'histoire qu'il découvre. Le narrateur fait-il un cauchemar ou devient-il réellement à la fin du récit un être hybride et monstrueux? Le regard du flâneur peut donc être dangereux dans le sens où il s'empare de la conscience de l'observateur pour l'entraîner dans un espace fantasmagorique inattendu où il peut perdre toute forme d'identité humaine.

C'est pourquoi l'aspect aquatique du passage dont nous parle déjà Aragon prend une dimension beaucoup plus grande chez Mandiargues: "L'atmosphère aquatique qui est commune à toutes ces galeries vitrées . . ." (Mandiargues 93). Ce ne sont pas les fonds cachés des mers que l'on découvre ici mais le sombre aspect des objets et des êtres. Cette découverte comporte un aspect fascinant tant que l'on reste spectateur de ce qui se passe dans l'aquarium mais cela peut devenir inquiétant si l'on se retrouve soudainement dans l'aquarium, au milieu des poissons, comme dans la nouvelle de Mandiargues:

A ce moment, déjà, il me semble bien voir dans la glace le reflet d'une silhouette sombre derrière moi, quelque chose de fugitif et de vaguement menaçant comme la lente approche d'un très gros poisson que l'on distingue à peine derrière la vitre . . . (Mandiargues 94)

Cette ombre qui se révèle être par la suite une femme étrange, entre dans le champ visuel du narrateur comme une apparition. Cette femme semble être la personnification même du passage avec lequel elle présente le même aspect hétéroclite:

. . . qu'une vague ressemblance avec les visages de certaines statues de l'île de Chypre, avec celui du Saint Suaire qui est à Turin et avec ceux de la Judith et quelques anges de Boticelli. (Mandiargues 103)

En définitive, comme le lieu où elle se trouve, cette femme devient le lieu de passage puisque c'est par son intermédiaire et en la suivant que le narrateur se métamorphose en "homme-caïman." Ainsi la métamorphose est prise au pied de la lettre par Mandiargues. Le narrateur se transforme en poisson, pris dans le jeu de transformation que sa contemplation impliquait. En quelque sorte, sa métamorphose commence dans le passage qui devient le lieu de son devenir avant de se faire définitivement sur la table d'opération de la scène finale.

Le passage semble être le lieu idéal de la "magique circonstancielle" dont nous parle Breton dans *L'Amour fou*.⁹ Le passage, lieu poétique, est transgressé par l'imagination et les désirs du flâneur qui le traverse. Il donne alors accès à un espace fuyant que le regard et l'imagination du promeneur viennent redéfinir constamment. Le passage n'est plus un simple couloir marchand mais un espace dans lequel se définit un mouvement métamorphique où le flâneur perd l'unicité de sa personne pour être introduit dans une dimension multiple de lui-même. Peut-on alors se perdre dans le passage? Aragon ne s'y égare pas car son regard et sa marche lui communiquent une nouvelle image du monde et de lui-même. Le narrateur de la nouvelle de Mandiargues, au contraire, est dépouillé de ses caractéristiques humaines pour être lancé dans un devenir monstrueux qui donne au récit sa dimension fantastique. Nous retrouvons dans les deux cas le sens rituel du "passage" qui est le changement d'un état d'être à un autre et qui est propre à toute forme d'initiation.

Jean-Xavier Ridon is a doctoral student at the University of Illinois at Champaign-Urbana.

Notes

1. Aragon, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1953.
2. Pieyre de Mandiargues, André. "Le Passage Pommeraye." *Le Musée noir*. Paris: Gallimard/Folio, 1974.
3. Breton, André. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1958.
4. Barthes, Roland. *La Tour Eiffel*. Lausanne: Delpire éditeur, 1964.
5. Borges, Jorge-Luis. *Aleph*. Paris: Gallimard, 1967.
6. Breton, André. *Manifeste du surréalisme*. Paris: Idées Gallimard, 1963.

7. On retrouve la même idée dans l'article d'André Breton intitulé "Langage des pierres" (*Perspective Cavalière*. Paris: Gallimard, 1970), dans lequel il nous parle de la signification que prend pour lui la découverte de certains objets:

Nous sommes tout au désir, à la sollicitation grâce seulement auxquels à nos yeux l'objet requis va pouvoir s'exalter. Entre lui et nous, comme par osmose, vont s'opérer précipitement, par la voie analogique, une série d'échanges mystérieux. ("Langage des pierres" 150)

8. Il est certain que Mandiargues au moment où il écrit sa nouvelle sur le passage Pommeraye connaît le texte d'Aragon dont il s'est certainement inspiré.

9. Breton, André. *L'Amour fou*. Paris: Gallimard, 1937.

Le Trait qui lie: +

Alicia J. Tolbert

Je mords le texte. Le texte me mord. Qui parmi nous sera le premier à mourir?

* * *

Ce que je mords je peux le chanter, bouche pleine, mal élevée que je suis, parce que ce que je mords est un fragment d'une œuvre de Michel Leiris et . . . j'ai faim. Ce n'est qu'un fragment de son œuvre, et son œuvre n'est qu'une mie de ce qu'il a voulu écrire, ce qui n'est qu'une tranche de notre langue, tranche de notre monde. . . . Ce que je goûte s'appelle "Mors," et c'est un pavé disjoint entre un trou rouge qui s'appelle *Fourbis*.¹

Au début de ce texte, puisqu'on ne peut l'appeler ni roman, ni poème, il y a une répétition du fragment "Rideau de nuages" (Leiris 7). Que veut-il dire? Toute de suite il annonce quelques métaphores religieuses. Dès qu'une réflexion sur des nuages est faite, elle pose la question de Dieu, des cieux, du paradis, du péché. Le mot "rideau" met en avance l'idée d'une séparation qui est, après tout, la fonction d'un rideau. Mais, que veut-il séparer? Notre monde et l'autre monde, la lumière et la nuit, le sommeil et le réveil, la mort et la vie. Pourtant, au croisement de la nuit au jour, de la mort à la vie de ce monde à l'autre monde, il y a une zone intermédiaire plutôt qu'un vrai détachement. Nous, faibles êtres que nous sommes, ne sommes pas capables d'apprécier qu'il existe des choses que nous ne pouvons ni voir ni comprendre. Voilà ce que je digère de ce texte. Désormais

il vaut mieux appeler ce rideau entre deux mondes, l'entre, puisque ce n'est pas une séparation, c'est une ligne infinie qui continue. . . .

Comment puis-je savoir qu'il s'agit d'une continuité? C'est écrit en noir et blanc à la première page lorsque le rideau est comparé aux objets qui touchent à tous nos sens et nos facultés. Le rideau, selon Leiris, c'est également un tableau (la vue), un opéra wagnérien (l'ouïe), une toile peinte (le toucher, la vue), des gazes presque transparentes (la vue, l'odorat), une jupe de tulle (le toucher, la vue), des paupières (qui empêchent la vue) et ce qui couvre notre conscience (le sixième sens). Y a-t-il vraiment ce qu'on peut appeler coupure entre nos sens? Lorsque je sens le bifteck, ne connais-je pas aussitôt son goût? Et le mot rose, aussitôt dit aussitôt senti. Un rideau n'est qu'une interruption de la durée tout comme le mot "rose" n'est qu'une interruption dans le tableau de mes sens. L'acte de mourir n'est qu'un rideau, entre ce monde et l'autre monde, "Difficile de s'imaginer la mort comme points de suspension (coupure, après quoi il n'y a plus rien. . .)" (Leiris 22-23). Mordre un morceau, ce n'est que faire une interruption à un tout, le texte "Mors" n'est donc qu'un morceau, un rideau de nuages qui sépare le ciel en morceaux tout comme les paroles morcellent un langage.

En fait ceci n'est pas une question de la fonction du rideau, mais de comment on peut s'écarter de cette fonction implicite, comment peut exister un mort vivant, l'ombre dans la clarté, comment peut-on être somnambule (réveillé et endormi à la fois), comment avoir l'autre monde dans ce monde. C'est le contexte du texte que je bouffe qui s'appelle "Mors."

Qu'est-ce le sommeil? C'est, écrit Leiris, "la négation du monde temporel et spatial où règnent nos coordonnées. . . . Lien entre la vie et la mort" (Leiris 35). Ce lien est symbolisé ici à plusieurs reprises par le rideau de nuages. Allons plus loin dans le sommeil. Nous dormons, c'est un fait, c'est un état entre la mort et la vie. Mais si on est somnambule? Selon Leiris, "Un somnambule fait toujours peur parce que se croisent en lui mouvement diurne et inertie nocturne" (Leiris 27). Ce que voit Leiris dans le somnambule est une illusion, le dormeur se montre réveillé bien qu'il soit endormi. Mais surtout, le somnambule est une allusion à l'autre monde. Y vit-on?

Les cadavres sont des voisins du somnambule. Pourquoi font-ils peur? Leiris demande ce que nous voulons tous savoir, "Serait-ce même là leur destinée à tous?" (Leiris 60). Le problème primordial est le manque de communication entre nous et eux:

Avant qu'un mort soit enterré ne faut-il pas déjà couper toute communication entre nous et ce monde terrible où il est mais dont — même ses yeux grands ouverts nous en dévoilant toute l'horreur — il ne pourrait pas nous parler? (Leiris 60)

C'est, alors, l'impossibilité de la communication entre notre monde et l'autre monde qui nous rend perplexes. Si les morts ne font plus partie de notre monde, nous les craignons. Cependant, comme nous connaissions le défunt quand il était vivant, nous voulons prolonger notre liaison avec lui. D'ailleurs, peut-il, membre de l'entre, mettre en lumière l'autre monde? Est-ce cela que nous désirons?

[N]otre attitude à son égard est empreinte d'ambiguïté: qu'il se taise engendre le malaise, mais on a peur aussi que, si sa langue se délie, ce ne soit que pour la plus incongrue des révélations; mieux vaut donc qu'il persiste à se taire et que, sans danger d'être déçus, nous restions libres de supputer quelles sublimités se cachent derrière ce masque profond. (Leiris 61)

Nous coupons donc volontiers le fil de la communication avec l'autre monde, nous en avons peur. Toutefois l'entre deux mondes est autre chose.

Entre somnambules et cadavres il y a le non-monde des revenants et des zombis. Leiris décrit ce qu'est un zombi:

Automates, aussi que le fou . . . réduits à n'être qu'une carcasse dépossédée de la raison claire. . . . Il semblerait chez ceux-là . . . se trouvent divagation, mouvements machinaux, paroles incohérentes ou émission bruyante de souffle. . . . (Leiris 55)

Alors la zone intermédiaire entre cadavre et vivant fait peur non à cause des actions que Leiris cite, mais plutôt parce qu'un zombi est "un mort qui continuait à vivre, d'une vie réduite. . ." (56). Ce que nous évitons dans notre monde moderne est surtout une vie réduite.

Leiris établit un lien entre ses rêves (dirait-on cauchemars?), les zombis et le musée municipal. Ici, j'ai pendant longtemps tiré ma barbe en réfléchissant. J'ai trouvé après coup (morseau) que les trois (rêves, zombis et musées) occupent le lieu entre deux zones. Le musée est un lieu où on essaie de faire vivre des morts. L'art y est mort car c'est toujours œuvre finie, complète et dès qu'un artiste finit une œuvre, elle est morte. Pourtant l'œuvre continue à vivre car nous la contemplons, elle est donc à demi-morte. Au musée se trouvent également des monuments dédiés au temps passé (mort), comme par

exemple des portraits de personnages historiques. Il y a même des cadavres (momies). Il est donc normal qu'il y ait des zombis (êtres à moitié morts) dans un musée (lieu des mi-morts) et tout ceci dans un rêve (zone entre la vie et la mort). Mais quel est le lien entre les zombis que l'auteur voit dans son rêve et la femme qu'il aimait, qui y joue aussi un rôle? Tout simplement c'est dans l'amour et dans l'acte d'amour que nous trouvons notre plus concret indice de la mortalité.

Quand je prends du latin le mot mords, participe présent de *mordre*, "j'entame par morsure" (qui vient de *admordere* ou *ambrosia*)² j'amorce, alors. Je coupe le langage en parties déchiffrables, en fait, je tente d'écrire, ce qui est, en fait, le but, et le bruit auquel se réfère Leiris. Une amorce est le premier élément d'une œuvre, c'est le début d'une réalisation (*Grand Larousse de la Langue Française* 153).³ C'est le premier pas qui est toujours le pas le plus difficile. Pourquoi? Car c'est une double première mort; la nôtre et celle du langage. Ce dernier prend lieu parce qu'en écrivant, on coupe le langage, on le sépare de son tout. En tranchant le langage, on l'appriivoise. Comme le Petit Prince face au Renard, on ne peut ne pas avoir peur d'un animal sauvage (car il nous mordra) qu'après l'avoir apprivoisé. Le langage est un animal sauvage. . . .

Nous apprivoisons le monde en le soumettant aux contraintes de la langue. Comment veut-on réduire notre vaste monde en quelques milliers de mots? Après avoir apprivoisé le monde dans un langage, on le fragmente en quelques textes, tel que notre "Mors." Leiris l'a apprivoisé lorsqu'il a rédigé le brouillon, nous l'avons rendu complètement docile au moment de la lecture. Plus le texte est lu et relu par le public, plus il devient doux et serein. Lorsqu'il est accepté en temps que classique, on n'y remarque plus aucune trace de sauvagerie. Sartre, par exemple, ne mord plus: on le comprend, on l'a dressé. On laisse des auteurs tels que Leiris de côté car on a toujours peur, on n'a bien séparé ni ce texte du langage, ni le langage du texte du monde dégoûtant (littéralement ce qu'on ne peut pas manger) on ne peut pas bien l'avaler—c'est mauvais pour la santé physique et mentale.

Et nous alors? Pourquoi est-ce que l'acte d'amorcer (écrire) nous rend si fou, nous tue? Car, lorsque nous amorçons un texte nous sommes impliqués dans ce problème de mortalité qui nous afflige tous. Amorcer un texte nous pousse à l'acte de nous amorcer, ou de nous manifester (*Grand Larousse* 153). Lorsque je me manifeste, je

réalise l'acte qui va m'emmener jusqu'à cette prise de conscience sans retour—que je suis mortelle. Ainsi je ne peux me manifester que brièvement. Après m'être amorcée je me morcelerais, prête à fuir ma connaissance. De plus, je m'amorce quand j'amorce un texte, ou n'importe quelle œuvre d'art. C'est-à-dire qu'il faut que je coupe une partie de mon être pour l'écrire ou la peindre ou la chanter ou la jouer.⁴ Chaque fois que je la partage littéralement avec vous, voilà une partie de moi en train de mourir parce que vous voilà! Vous maintenant, c'est vous qui mangez mon œuvre, vous allez l'avaler et lorsque vous la revomirez, elle n'aura plus du tout la même composition. Je n'y peux rien, c'est ma faute parce que je vous l'ai donnée (parce que je suis écrivain et je ne peux pas m'empêcher d'écrire) et vous l'avez digérée à votre manière.

Une amorce est aussi un tronçon, ou un segment visible d'un tout qui n'apparaît pas (*Grand Larousse* 153). L'écrivain semble toujours à la recherche de ce qui ne veut pas se montrer, surtout pas sur une page. Écrire c'est, "un vrai geste dans le vide en comparaison de ce que nous avions espéré" (Leiris 8). L'auteur voit très bien ce qu'il veut écrire, cette amorce, la partie qui lui échappe, qui le rend fou. Fou comme quelqu'un qui essaie de trouver une pièce de monnaie au coin d'une salle qui est ronde. Vous saisissez maintenant la futilité de l'acte d'écriture. Et la futilité de ne pas écrire? On ne peut pas s'empêcher d'écrire, parce que c'est un moyen de nous amorcer. Et l'acte d'écrire est une amorce, synonyme d'attraction, qui nous séduit. Je suis comme le papillon de nuit attiré à la flamme. C'est vicieux, le cercle.

Pourquoi dois-je mourir pour m'exprimer? Pourquoi ai-je la sensation que je tombe dans une mer lugubre où rien ni personne ne peut me sauver quand j'écris? Pourquoi à chaque fois que je lis j'ai l'impression que je n'ai pas saisi ce que l'auteur aurait voulu? J'ai toujours cette impression d'ailleurs. Et lui (Leiris bien sûr) se plaint de ne jamais arriver au produit final, tel qu'il avait conçu. Puis-je arriver à deviner ce qu'il aurait voulu me dire? Non, cher lecteur, jamais. Et c'est pour cette raison que je meurs, qu'il meurt. Écrire c'est un beau moyen de se suicider, une belle torture, mais néanmoins de la torture.

Et quand vous écrivez, vous les vrais auteurs, les vrais artistes de paroles, vous qui peignez le monde dans des couleurs si vibrantes qu'elles m'aveuglent, vous, qui me faites fondre sur place à chaque fois que je tente de m'approcher de vous . . . juste un peu . . . non, je ne veux pas vous apprivoiser, mais, je veux juste voir de plus près,

quand vous écrivez, ne mourez-vous pas? Oui, Leiris meurt. Il attend, dans les nuages, et puis il voit ouvrir le rideau et il colle toutes les paroles qui tombent par terre dans une décoration que vous voulez appeler œuvre; et enfin, le rideau se referme. Pour Leiris l'acte d'écrire est "un sommeil confondu," l'attente du jugement dernier:

Incubation dans la pénombre, attente anxieuse avant l'évanouissement des brouillards ou le retrait soudain du rideau comme quand, par exemple, arrive après une période de confusion et de torpeur qui fait qu'on se met à écrire, poussé aussi par quelque chose qui demeure étranger bien que cela soit intérieur, et moyennant un saut dont nous ne sommes jamais assurés qu'il pourra s'accomplir parce qu'il ne dépend que partiellement de notre volonté. (Leiris 8)

Écrire—d'une part volonté, d'autre part rideau ouvert. La mort nous mord. Comment Leiris se nourrit-il? "On se nourrit de ce qu'on écrit" (Leiris 14).

Pourquoi dois-je mordre (écrire)? Car si je mords, il n'y a que mordre, c'est à dire qu'il n'y a rien à critiquer (*Dictionnaire de la Langue Française du Seizième Siècle* 333).⁵ Or, quand je mords je blesse et je me blesse par la peur qui me fait mordre. Mordre = "Etreindre de façon douloureuse" (LOGOS 2080). Ce qui veut dire plus directement, "mordre la main qui vous nourrit." Bien sûr. Un écrivain se nourrit de paroles. Toute parole est liée à toute une famille de paroles, de symboles, de signes et signifiacances qu'on nomme le langage. On ne peut pas se nourrir avec ce langage qu'en tranchant une partie de son corps (Leiris 23). Prendre le verbe "être," arracher le coeur du corps. "Avoir" c'est la bouche, "vouloir" les yeux, "rejeter" le foie, etc. Donc, si mon existence dépend de mon langage et si je suis obligée de l'assassiner à chaque fois que je me nourris, suis-je meurtrière? N'est-ce pas dans notre existence même un paradoxe diabolique et cannibale?

Donc, si je mords, ou écris, suis-je morte d'une certaine façon? Si je cherche dans le dictionnaire, je suis ("suivre" et non pas "être") cette voie vague entre les deux mondes d'où Leiris nous fait un clin d'oeil. Ce qui est mort est inerte. Même si on veut l'appeler l'entre deux mondes, ce qui est inerte n'est ni dans ce monde ni dans l'autre monde; il occupe un monde tout à lui, comme les somnambules.

Mors. Un champs mortel, combat à mort (*Dictionnaire de l'Ancienne Langue Française du IXème Siècle au XVIème Siècle* 416).⁶ Oui, bien sûr. Quand je mords le texte, je commence une lutte à

mort. Je me bats contre le texte, si dense, si difficile, si. . . . Et encore, je me bats contre moi-même, moi formée par les érudits universitaires, moi guidée par la main droite (jamais la main gauche) de l'autorité, il faut tout faire selon ce modèle. Suivez la tradition, de la gauche à la droite, de haut en bas, point final. Toujours le point, pourquoi n'y a-t-il jamais de "+" pour terminer une phrase? "+" indique continuité et non pas disjonction. Et encore, je lutte. Je lutte contre le texte parce que j'ai du mal à digérer un texte tel que "Mors." Je ne peux même pas le classifier; de plus son sens ne me frappe pas toute de suite. Faut-il mieux mâcher? Mon estomac le rejette, ma tête brûle, j'ai soif, je veux regarder la télévision, n'importe quoi pour m'évader. . . . mais non, je suis toujours attirée à la saveur du texte, dans la saveur il y a le savoir, il faut que je continue à le manger.

Et cette histoire de route entre la maison et l'eau. "Morce: ligne de pavés liant le pavage d'une chaussée à celui du ruisseau" (*Grand Larousse* 3459). Mais oui si l'on parle de l'entre deux mondes! Le monde du ruisseau nous attire et nous échappe, nous fait peur, nous noie, tout comme l'au-delà. Je me promène entre deux mondes, sur ce morce, pour voir. Que vois-je? Rien. Tout. Bleue, non l'eau est noire, non, elle est rouge. Je rentre à la maison, j'ai trop peur de tomber dans l'autre monde si je m'approche trop du bord, je serai sur les bords! Je suis attirée,⁷ enfin, je suis amordue par le morce, mais étant un faible être humain, je ne peux que vivre entre les deux mondes. Comme un zombi. Ou un acteur.

Lorsque Leiris est sur scène, devant la lumière il se réjouit parce qu'il danse au bord du champ. Il est sur le morce entre le monde et l'autre monde dans un état qui échappe au somnambule parce que l'acteur sait où il est et ce qu'il fait. Il joue à la mort, il voit la lumière, rien d'autre, il ne voit personne, il est seul:

Ebloui par cette rangée d'ampoules électriques dont la lumière montait vers nous, je n'avais devant moi qu'un trou noir, au delà de la limite ainsi tracée comme la séparation stricte de deux mondes. . . . (Leiris 42)

Mais en réalité il sait qu'il n'est pas vraiment seul. "Je pouvais presque croire qu'il n'existait plus rien d'autre que moi" (Leiris 45). Le mot "presque" est essentiel car il y a le grand public, la scène, les pages dans ses mains, sa famille, ses copains. On trouve le réconfort à travers les choses qui nous empêche de voir la mortalité. Cependant sur scène, il est capable de jouer au mort et de jouir dans la mort.

Je n'ai jamais appris l'alphabet Morse.⁸ Je laisse ça aux militaires

et autres. Mais il m'a toujours intriguée car il n'est fait que de sons longs et de sons courts. Peut-on chanter en Morse? La-Laaaa-Laaaa-lo? (C'est beau si vous fermez vos yeux). Sinon, peut-on vraiment comprendre une langue faite uniquement de deux sons ou de deux traits? Peut-on vivre sans toutes nos accumulations? Sans journal, sans maman, sans voiture, sans livres, sans vous? Voilà notre fascination avec l'autre monde, évidemment tout va bien là-haut—comment vivent-ils sans moi, je me demande? (C'est le fameux bruit de Leiris). Puisqu'on part de notre monde à l'autre monde sans rien prendre avec, ils vivent, alors évidemment, une vie aussi minimaliste que l'alphabet Morse. Chose bizarre que cette langue qui se compose de deux sons (DEUX SONS!) rime avec *MORE*, en fait, il n'y a qu'à éliminer le "s" du mot Morse (qui est fait de presque rien) et vous avez *more* (ou plus). Que faire avec une telle langue, si arbitraire mais si intégrale à ma vie? Je la mords, avant qu'elle ne me dévore bien sûr.

Et *more*, quand j'ai *more*, qu'est-ce que j'ai? Mais j'ai *more* de ce que j'avais quand j'avais moins que *more*. Quand je mords, j'ai *more* dans ma bouche, ma tête, entre mes mains. Et lorsque je meurs petite ou grande, j'ai *more*, j'ai donc toute une autre. . . . Alors, Mords, Mors, c'est avoir *more*. Trop de mots, trop d'images, trop de trop, trop de définitions qui ne veulent rien dire quand elle veulent très bien tout dire. Voilà *more* dans Mors, mon dieu. Mon *more*.

Si je conduis ma Mors, j'arrive en même temps que le TGV, ou presque.⁹ C'est-à-dire que je vais très vite comme cette belle femme dans *Fahrenheit 451* [de Ray Bradbury] qui voulait s'échapper de son monde restreint mais n'y arrivait pas, et elle conduisait alors très vite afin de n'y pas penser. Car quand on conduit très vite, on ne pense pas à autre chose. Quelle est enfin la fonction d'une voiture qui va trois fois plus vite que la limite de vitesse? Amour du danger? Désir de mourir. Il est vrai qu'on voit la mort de beaucoup plus près quand on conduit trop vite. On danse avec elle, et on lui parle. Le coeur galope, le front couvert de sueur, les cheveux hurlant à haute voix, les jointures des doigts blancs, les doigts tendus, c'est comme jouer sur scène. Danser avec la mort, c'est la danse des folles, elle et moi. Je ne pense plus à ma vie banale et mécomprise, je ne contemple pas ma fin.

Vous ne voyez pas la relation entre mourir, mordre et écrire? Que faites-vous quand vous mangez? Vous vous évadez (Ah qu'est-ce qu'elle est belle, cette fille). Vous vous nourrissez (du thon aujourd'hui). Vous vous calmez (Que ça fait du bien d'être en plein air).

Vous réfléchissez (J'adore. . .). Vous envisagez l'avenir (Je me marierai avec un prince un jour), vous médisez le passé (Que c'est bête de ne pas avoir fait du grec à l'école!), vous vous vantez (puisque personne d'autre ne va le faire). Et quand on meurt, on s'évade, non? On s'occupe de soi-même, on réfléchit, on se fait des éloges, on maudit le passé, on idéalise le futur.

Pourquoi a-t-on si peur de rencontrer la mort? N'avons-nous pas l'esprit d'aventure? On prend tous les risques sauf ce dernier. En général nous quittons ce monde avec beaucoup de peine, de larmes, de honte. On a peur de mourir d'une façon violente. Tout le monde veut sortir d'ici d'une façon assez lubrique. Et pourtant on ne doit pas avoir peur puisque la mort nous tue toujours de la même façon, et c'est ce que nous ne pouvons pas comprendre. Elle nous mord, bien sûr.

Souvent je me trouve entre les mains de l'auteur, à la fois prisonnière et complice. C'est au moment où il dirige mes idées que je sens le mors dans ma bouche¹⁰. Si je suis bien la route qu'il indique, il relâche le mors. Sinon, ma tête est tirée d'une façon saccadée, violente. Plus je résiste, plus c'est pire. Quand je n'en peux plus, je rejette le chevalier, je ferme le livre. Quelle erreur. Il ne faut pas mordre la main qui vous nourrit. Je mords le mors avec le plus de rage lorsque Leiris me guide vers son idée stupéfiante: ce en quoi consiste la peur de la mortalité chez lui et ce à quoi elle renvoie. C'est le fameux bruit à Viroflay.

En effet je voulais sauter ces pages funestes pour arriver soit au point final, soit à d'autres pensées qui n'insistent pas sur la mortalité. Les insectes, un fiacre, ce n'est pas ce qui me pousse à m'inquiéter sur mon sort. Pourquoi le bruit des insectes éveillent en lui une réflexion sur sa mortalité? Il écrit:

Que fait-il? Où va-t-il? Insecte, véhicule ou peu importe quoi, telle est la question que pose l'*isolé insolitement éveillé quand tout le reste est (ou paraît) endormi*. Nous ne savons rien de ce qu'il est au vrai et il n'existe pour nous que par l'intrusion de son bruit. Indifférente à tout, totalement extérieure à nous. . . . (Leiris 31)

Même si on mâche bien l'idée précédente, on aura du mal à faire le lien entre le bruit d'un insecte et notre mortalité. Mangeons un peu plus. Pour Leiris, le bruit n'est que l'indice qu'on ignore sa présence. L'insignifiance de cet acte le propulse vers sa prise de conscience, le rend aléatoire, inutile, mortel puisqu'évidemment, le fiacre, les insectes peuvent très bien vivre après lui. C'est, pour Leiris, la "preuve

formelle que—de même que nous pouvons veiller quand d'autres sont endormis—quelque chose peut être vivant *sans* nous?" (Leiris 31).

En saisissant cette preuve que "quelque chose" peut vivre sans nous, nous réalisons alors que *tout* peut vivre sans nous:

[L]’un des aspects de la mort les moins aisés à considérer sans trembler, à savoir que notre fin a toute chance de n’être pas fin du monde mais seulement fin se limitant— injustement, semble-t-il toujours—à nous? (Leiris 31)

Mon morseau est un fragment isolé d’un corps solide (*Dictionnaire de l’Ancienne Langue Française* 416). Les œuvres ne sont jamais complètes. Elles sont terminées quand l’auteur en perd son intérêt.

Dès que je complète mon œuvre je reçois la morsure (coup) fatale. C’est une blessure, une douleur résumée dans le mot "fin" qui se trouve à la dernière page d’un livre. Après fin, il n’y a rien et personne ne peut le supporter. Que veut dire mort, après tout, sinon extinction? Quand je meurs je suis annihilée car il n’y aura jamais plus un autre moi. Je suis la chose la plus importante du monde, et c’est pour cela que j’ai du mal à saisir cette idée de la mortalité. La vôtre, oui. Je connais des personnes qui sont mortes. Cependant, je ne suis pas morte et comment oserez-vous vivre après moi? Voilà ce que Leiris appelle sa "prise de conscience de la mort":

[O]u, plus précisément, du fait que ma propre vie—cette vie que je ne peux pas croire soumise aux mêmes lois que celles des autres—ne saurait manquer de s’arrêter pile, en un radical écroulement. (Leiris 22)

Et maintenant que je sais pourquoi je crains ma mortalité, comment puis-je le catégoriser, ce mot, "mortel"?¹¹

1. cruel.
2. qui mérite la mort.
3. ambitieux.
4. champ mortel, combat à mort.

Les deux premiers forment une tautologie. Chacun est mortel (sauf moi); être mortel, c’est être cruel. Chacun est donc cruel. Puisque nous sommes mortels, nous allons tous mourir, ce qui est mortel mérite la mort. Quelle définition cruelle. Mais ce sont les hommes qui créent le monde arbitraire des définitions, c’est à eux de deviner pourquoi ils ont mélangé notre cruauté avec notre mort.

Ambitieux? Notre seule ambition est de ne pas regarder notre

mortalité droit dans les yeux. On digère difficilement les bribes de la mortalité qui nous frappent déjà—comme la Bible, les funérailles. Oui nous sommes ambitieux, nous tous. Cette ambition se met en jeu avec la littérature, la musique, tout ce que nous faisons au lieu de penser.

La quatrième définition de mortalité s'applique à ceux qui arrivent à s'arrêter un moment pour réfléchir à leur sort. C'est là où l'on se retrouve sur le champ mortel, dans un combat à mort. Dès que je sais que je suis mortelle, je renonce à cette réalité. On vit sur le précipice du champ. D'un côté il y a la vague, les maths, la télévision et le téléphone, les nuages, la nuit, la langue, les fêtes, les enfants. De l'autre côté il y a la lumière, la clarté, la compréhension, la solitude, le silence, tout ce dont nous nous méfions constamment. C'est notre manque de "+" qui nous empêche d'atteindre l'immortalité.

Finalement, vous dites, qu'est-ce un mors? Toute chose qui saisit et retient (Larousse 3469). Un peu de plaisir dans votre peine, Monsieur? La petite mort, seuil de la dernière frontière entre nous et la mortalité. Dans l'acte de faire l'amour il y a un lien symbolique avec la mort, ceci étant "évanouissement sans retour" (Leiris 66). Dans cet acte se trouve aussi notre "seul moyen de nous perpétuer" et cela, écrit Leiris, "illustre notre condition mortelle de la façon la plus nette. Passer au rang de père . . . on descend officiellement l'un des degrés qui mènent à la tombe. . ." (Leiris 66).

Leiris conjure l'inscription de la mortalité dans la procréation en se refusant à contribuer lui-même à la continuation de la race. Il se penche vers:

[L'espoir vague d'être hors du coup puisque, par la négation de mes racines et mon refus d'une progéniture faisant de moi le trait d'union entre ce qu'il y avait avant et ce qui vient après, je puis m'imaginer que . . . je demeure extérieur à la coulée du temps. (Leiris 68)]

C'est un espoir ironique parce que s'il voulait vraiment rester hors de la coulée du temps il n'écritait justement pas. Mais enfin, qu'est-ce être écrivain, artiste, créateur quelconque? C'est de combler le trou entre deux mondes. Il y a tout un monde entre ce que je sens et ce que je goûte mais où commence l'un, où termine l'autre? Seul un écrivain peut les joindre. C'est à lui de vous aider à saisir qu'il existe cet entre monde.

Nous ne sommes pas à l'aise face à ce qui fait partie du domaine de la religion. Si un phénomène ne s'explique pas, si nous ne le comprenons pas, nous le mettons ailleurs, dans le champ de l'au-delà.

"Pourquoi sommes-nous?" question fondamentale, réponse nette: Car Dieu l'a voulu. C'est une non-réponse entre la vérité et l'espoir parce que la réponse prétend l'existence d'un Dieu.

Les références bibliques dans "Mors" sont nombreuses. Elles semblent continuer une même opposition: celle entre la clarté et les ténèbres. Mais de quel côté sommes nous, les êtres humains, petites Phèdres, sans cesse en train de fuir la lumière? Ces références semblent créer une opposition qui n'existe pas en réalité. Dans la clarté (le ciel) il y a les nuages. Dans le noir (mélange de toutes les couleurs ou manque totale de couleurs) il y a le blanc. L'idée d'une métamorphose (ce qui nous concerne dans la zone intermédiaire que nous craignons) est l'idée d'une continuité, comme en mathématiques, où chaque ligne est unique, mais infinie allant du bon au mauvais, de la chute à l'ascension de la lucidité à. . . .

Alicia J. Tolbert is a doctoral student at UCLA.

Notes

1. Leiris, Michel. "Mors." *La Règle du Jeu II. Fourbis*. Paris: Gallimard, 1955.
2. L'ambrosie (*ambrosia*) était la nourriture des dieux. (Picone, Jacqueline. *Nouveau Dictionnaire Etymologique du Français*. Paris: Hachette-Tchou, 1971, 440).
3. *Grand Larousse de la Langue Française*. Paris: Librairie Larousse, 1971.
4. Un morceau est "un extrait d'une œuvre littéraire, un fragment complet d'une œuvre musicale ou un fragment d'une peinture" (Girodet, Jean. *LOGOS—Grand Dictionnaire de la Langue Française*. Paris: Bordas, 1976, 2079).
5. *Dictionnaire de la Langue Française du Seizième Siècle*. Paris: Didier, 1961.
6. *Dictionnaire de l'ancienne Langue Française du IXième Siècle au XVIème Siècle*. Paris: F. Vieweg.
7. "Amorcer" est défini par le *Grand Larousse* de la façon suivante: "Attirer en suscitant l'intérêt, en séduisant" (153).
8. Morse est un code longtemps en usage dans la transmission des dépêches télégraphiques (*LOGOS* 2085).
9. La voiture Mors, grande et capable de grande vitesse, a été fabriquée entre 1895 et 1897. (Doyle, G.R. *The World's Automobiles*. London: Temple Press Limited, 1932).
10. Veuillez consulter un cavalier ou le *Grand Larousse*; les deux peuvent certifier qu'un mors sert à transmettre les ordres du conducteur au cheval (*Grand Larousse* 2082).
11. Les définitions citées ci-dessous se trouvent dans le *Dictionnaire de l'ancienne Langue Française* (416).

Réseaux et frontières: réflexions sur la création butorienne

Thierry Belleguic

Prolégomène en forme de dialogue

Qu'il nous suffise, en guise de parole inaugurale, d'écouter cet échange programmatique, entre Michel Butor et Michel Launay, d'une pratique artistique de la frontière, du mixte, de l'hybride, de l'hétérogène:¹

– MICHEL BUTOR: Le livre peut avoir d'autres formes que notre livre.

– MICHEL LAUNAY: Inscriptions dans la pierre, la glaise, la peinture, le sable, le ciel . . . (Butor, Launay 200)

– M.B.: De même qu'il faut travailler dans les frontières de l'institution, il faut travailler dans les frontières du livre.

– M.L.: Expérimenter les métissages.

– M.B.: Rêver de ces livres mutants . . . (201)

– M.L.: Travailler sur les frontières à l'intérieur des mots, c'est travailler sur celles qui divisent les hommes.

– M.B.: Faire que de ces maux sortent des biens.

– M.L.: Que la déchirure devienne accouchement.

– M.B.: Que le malheur devienne épreuve.

– M.L.: Que l'enfer épouse le ciel.

– M.B.: Et pour cela travailler sur les frontières entre les langues à l'intérieur de la langue.

- M.L.: A l'extérieur de la langue, entre les différentes langues, par la traduction par exemple.
- M.B.: A l'extérieur des langues proprement dites, travailler sur la frontière entre les mots et les non-mots.
- M.L.: Les musiciens appellent leurs partitions littérature.
- M.B.: Tout mot est métissé de silence.
- M.L.: Et de bruit.
- M.B.: Métissé de blanc.
- M.L.: Et de nuit.
- M.B.: Toute lecture est métissée de geste.
- M.L.: Et de sommeil.
- M.B.: Dans le cortège de la moindre de nos phrases défilent les masques de la faim, de la soif, du froid, de la peur et du désir.
- M.L.: Toute encre est métissée de sang.
- M.B.: Travailler non seulement sur les frontières entre les arts, mais entre ce que nous nommons les arts et le reste. (216-17)

Butor pluriel²

Placée à l'enseigne de la métamorphose, l'œuvre butorienne se veut plurielle. Quilt, mosaïque, patchwork, elle est en constante transformation, en perpétuel mouvement. Son emblème est le mobile, terme-clé du dictionnaire butorien qui est aussi le titre de l'ouvrage que la critique s'accorde unanimement à considérer comme le texte fondateur du travail de Michel Butor:

C'est donc *Mobile*, [écrit Mireille Calle-Gruber], qui ouvre la voie, exemplaire pluriel. L'écriture de Michel Butor y tient du catalogue et de la fugue, de l'inventaire et de la variation; de la cartographie et du rêve, de la toponymie et de la chanson. . . . Elle ne cesse de remettre en jeu le blanc et le noir; des limites: indien, sorcière, nègre, folie; les garde-fous, réserve et refoulé coloniaux; la simultanéité des strates de temps, textes, signes, et l'écheveau de leur alternance au fil des récits. De mettre en scène archives et visions, prospectus et monuments, graffiti, mémoriaux, produits de consommation courante, images oniriques, fantasmes . . . (Calle-Gruber, Thomson 3)

L'espace butorien est polyvalent, polymorphe, plurivoque. C'est aussi un monde stratifié où coexistent sans s'annuler tout un ensemble de matériaux hétérogènes. Lyotard le qualifie d'espace égyptien, un espace à la fois plein d'altérité et recomposé, un espace

de couches" (Calle-Gruber, Thomson 31). Grand voyageur, Butor est aussi explorateur qui pose des jalons aux frontières des arts: peinture, poésie, musique. C'est un homme de rencontre, un homme de dialogue, un homme de collaboration.³ Collaboration critique et poétique avec Michel Launay, collaboration musicale avec Henri Pousseur, collaboration picturale avec Michel Sicard, Pierre Alechinsky, Vieira da Silva, Gregory Masurovsky, Jiri Kolar, photographie avec André Villers et Maxime Godard. Telle est l'activité prolifique de Butor-Protée.

* * *

Réseaux, passages, frontières.

La création butorienne est un espace complexe dont l'organisation donne à voir le parti pris interactif. Nous en prendrons pour exemple littéraire, tout d'abord, le recueil de prose poétique *Brassée d'avril*.⁴ Parmi les séries sémantiques qui structurent ce texte, tout à fait représentatif à cet égard de la pratique butorienne, le "réseau" et la "frontière" se distinguent particulièrement, qui dessinent deux espaces dont l'intersection désigne le "passage" comme lieu privilégié du texte. Le paradigme du passage se développe en effet entre frontière et réseau; il est ce mouvement vital qui traverse les frontières, les abolit tout en les maintenant, pour y dessiner de nouveaux réseaux qui viennent irriguer l'espace de liberté ainsi créé:

Tenir l'inconfortable position de la frontière qui est aussi lieu stratégique. C'est là, [écrit Mireille Calle-Gruber], tout l'enjeu de l'œuvre de Michel Butor qui a l'art de la passe, du transit, de la lisière. Œuvre en alerte constamment, tout à la fois tissant des réseaux et [se] tenant [à] l'écart. (Calle-Gruber, Thomson 2)

L'écriture selon Butor est l'art d'insérer du jeu dans la structure, c'est-à-dire d'y pratiquer à la fois le ludique et l'aléatoire, de ménager des passages d'un registre à un autre. Françoise Van Rossum-Guyon, une des toutes premières sans doute à avoir, dans son ouvrage *Critique du roman*, souligné l'originalité novatrice de l'écriture butorienne, remarque à ce sujet:

Il y a là quelque chose de paradoxal qui est lié à la différence des genres et des arts: l'intérêt extraordinaire de Butor, c'est justement, sans arrêt,

d'essayer de faire passer des ponts, de ménager des vases communicants entre des modes de perception, des univers sémiotiques, des représentations. (Calle-Gruber, Thomson 1990: 49)

Interrogé sur l'art butorien, Lucien Dällenbach reprend comme en écho:

M. Butor a toujours été, littérairement, à la frontière de beaucoup de choses et c'est quelqu'un qui effectue constamment des passages, des frayages; par exemple, dans la manière dont il essaie de passer d'un genre littéraire à l'autre pour les combiner, pour en faire une sorte de métissage; mais aussi la manière qu'il a . . . d'aller d'une culture à l'autre. (52)

Evoquant le travail textuel effectué par Butor dans *Illustrations*, Jean-François Lyotard parle quant à lui d'"une tentative pour restituer quelque chose de la 'figure,' soit musicale soit picturale, qui outrepassait finalement la structure précise. Et qui comportait du sens—un sens qui n'était pas de la signification" (Calle-Gruber, Thomson 27). A l'instar de la pratique surréaliste à laquelle elle doit beaucoup, la démarche de Butor-Hermès est d'initier le lecteur à un renouveau du sens par un travail de nouvelle mise en rapport des signes.

* * *

L'écriture est donc ici non seulement ouverture, mais aussi miroir de son propre mouvement. Alchimie, métamorphose, initiation, elle fraie le passage. Or ce passage est un véritable travail de creusement de l'Obstacle, de taraudage de l'aporie. C'est de l'interaction de l'écriture et de ce qui lui résiste que naît l'œuvre, c'est-à-dire le travail en mouvement, en constante évolution. La clôture n'est-elle pas en effet l'être même du passage? N'est-ce pas de son impossibilité même que l'écriture se nourrit, impossibilité qui l'oblige sans cesse à recommencer, à redire, à se redire? Ainsi, dans *Brassée d'avril*, la série négativisée de la clôture se double du paradigme libérateur du passage saisi comme caractéristique essentielle d'une nature/d'un processus créateur pris dans le mouvement labile de leur constante transformation par interaction, métissage, mélange, comme en témoigne cet extrait d'un texte de *Brassée d'avril* intitulé "Pluie sur les frontières":

O pluie, efface pour nous ces frontières, lave nos continents de ces zébrures doucereusement infligées par le fouet diplomatique . . .

emporte-nous . . . jusqu'à ces autres frontières qui ne correspondent à aucune ligne tracée sur une carte, gardées par nulle armée, marquées par nulles pancartes, dans ces régions où les contours du savoir se précipitent en cataractes . . . O pluies de frontières, baignez nos quadrillages et nos ulcères; emportez-nous de l'autre côté des frontières de la pluie, flagellez notre engourdissement et dissolvez-nous dans les bonheurs de la germination et de la vaporisation, filtrant avec émoi par toutes les parois de nos corps et des heures. (*Brasée d'avril* 87-88)

Au thème du passage dans un monde de la métamorphose tout en vaporisation et en germination vient ainsi se superposer dans ce même texte celui du réseau qui a cette particularité de nommer à la fois le mouvement du monde et celui de l'écriture. Outre la pratique scripturale de "mise en réseau" de *Brasée d'avril* par les multiples paradigmes qui sillonnent littéralement le texte, le terme même de réseau est suggéré par une série lexicale désignant le monde du livre et le livre du monde dans la traversée de leur commun espace par des "axes" (1),⁵ "canaux" (1), "canyon" (1), "chemin" (2), "corridors" (2), "courants" (2), "piste" (6), "route" (4), "rue" (3), "ruelle" (4), "sentier" (6), et "voie" (1). Constituant la vaste métaphore filée de la circulation du sens, ces mots désignent dans le texte des lieux privilégiés où s'élabore une poétique de l'exploration, de la découverte et de la traversée: l'on y voit à l'œuvre le mouvement conjoint de la marche de l'écriture qui génère le paysage du monde et du paysage dont la traversée génère l'écriture.

Le chemin, le sentier, la piste, sont les lieux privilégiés de déchiffrement du sens caché du livre/du monde, tant la saisie du réel est ici indissociable de la bibliothèque. Grand lecteur, Butor a ce don de la citation qui dé-/re-contextualise un passage pour lui donner toute son efficace évocatrice, poétique. L'écriture devient un pont qui renouvelle le sens tout en maintenant le dialogue avec le passé: rêve et mémoire, elle est à la fois vision et archéologie.

La nature butorienne porte en elle, sur elle, les marques des multiples strates de sens, de mémoire. Les "failles" (3), "falaises" (5), "rainures" (2) sont autant de signes "inscrits" (4) dans la pierre, la boue ou le ciel, dont le sens se donne à décrypter dans ce qui en même temps désigne sa chute, sa perte. Le "livre" (4), la "page" (7), le "texte" (3) sont associés au monde de la nature. Le paradigme de la marque, de l'inscription, c'est-à-dire du stylet, du style, y répond avec "balafre" (2), "dessin" (7), "encre" (5), "marque" (4), mais aussi "graver" (3), "imprimer" (1), "inscrire" (4), "rayer" (7), "sculpter" (2)

et “tailler” (5). La prégnance de ce réseau est d’autant plus significative que la pratique artistique, artisanale même, de Butor, l’amène à écrire sur de multiples supports: sur étoffe, sur peinture, sur cire, mais aussi sur terre crue, sur terre cuite. “Il [Michel Butor] a essayé d’écrire partout parce que les mots sont partout,” nous confie le peintre et ami Michel Sicard (Calle-Gruber, Thomson 64).

* * *

Brassée d’avril, à l’instar de la production butorienne en général, est un texte où l’espace, en l’occurrence celui de la page, joue un rôle important, où le blanc, où l’absence, signifient. C’est un dialogue avec l’image, un échange avec les illustrations du peintre Da Silva qui figurent en regard du texte. Les deux espaces, celui de l’écriture et celui de la peinture, sont ici bien nettement séparés, ce qui constitue le degré minimal de dialogue entre texte et image. L’écriture, nous le verrons, peut venir pénétrer l’image, la peinture, pour ne plus faire qu’une avec elle. Là où le livre traditionnel s’offre au simple décryptage, celui de Michel Butor se veut ouvert et porteur de son propre avenir:

Si je publie un livre, [nous confie l’auteur], ce n’est pas que j’en sois satisfait, c’est que je ne sais plus comment travailler davantage sur lui . . . Ce n’est pas qu’il soit terminé, c’est que j’ai besoin de passer la main; je supplie que l’on continue. (*Répertoire* 5 9)⁶

Frontières des genres

Au-delà d’un travail paragrammatique qui tend à traverser le texte de multiples réseaux qui en libèrent toute la polyphonie, l’exemple de *Brassée d’avril* ressortit à une réflexion plus générale sur l’effacement des frontières. Il ne s’agit pas seulement de la barrière lecteur/scripteur. Ne peut-on en effet déceler dans la métamorphose de l’œuvre passant de main en main, d’une sensibilité à une autre—musicale, picturale ou autre—une autre ouverture, conséquente de la première? N’est-ce pas là le signe qu’il n’est plus possible de séparer arbitrairement des modes d’expression dont les définitions s’élargissent jusqu’à la con-fusion? L’expérience artistique nous a laissé nombre témoignages de précédents rapprochements à partir desquels des genres comme l’opéra ou l’un de ses avatars, le théâtre musical, ont bâti leur devenir. Il importe donc de voir comment plusieurs modes d’expression, avec ce qu’ils ont en commun, mais aussi avec

ce qui leur est propre, c'est-à-dire leurs modalités spécifiques d'appréhension et de restitution d'un matériau, entrent en interaction.

Nous appréhendons une toile globalement, dans l'instant. Notre regard embrasse l'ensemble, puis saisit ensuite les détails, le tout dans un temps que nous maîtrisons librement. Ce n'est que progressivement que l'œuvre musicale se reconstitue à travers sa forme, tel un puzzle dont la pièce maîtresse serait la dernière posée.

Devant l'espace d'un tableau, [écrit le compositeur et chef d'orchestre Pierre Boulez dans *Pays fertile*],⁷ . . . la vision est en principe d'abord une vision globale. . . . En musique c'est tout le contraire; c'est l'instant ou, du moins, le rapport d'un instant avec un autre instant que l'on apprécie. (Boulez 87)

Evokant les rapports du pictural et du musical chez Klee, Boulez poursuit:

Si quelque leçon doit être apprise de lui, c'est que les deux mondes ont leur spécificité et que la relation entre eux peut être seulement de nature structurale. Aucune transcription ne saurait être littérale sous peine d'être absurde. (44)

Quelles sont donc les différences d'aperception de ces genres? D'une nature plutôt "événementielle," la musique fait appel à la mémoire de l'auditeur pour la reconnaissance des motifs; seule leur reprise en écho, transformée ou non, peut s'imprimer, grâce à une réactualisation de l'instant, face à l'inexorabilité d'un temps défilant à sens unique. L'importance de la répétition motivique prend toute son ampleur comme relai de la mémoire. De nos jours, la musique tend à chercher, dans la spatialisation de son écriture, la mise en valeur, par des procédés qui restent parfois classiques, de matériaux les plus divers. L'abondance des percussions dans la musique de Varèse, la recherche d'une "micro-musicalité" chez Ligeti, le travail sur une autre dimension du temps de Jean-Claude Eloy, ou les expériences d'Aperghis en matière de théâtre musical, sont autant d'expressions contemporaines d'une écriture musicale de l'hétérogène.

*

*

*

Restitution du texte ancien, [écrit Michel Butor], invention du texte nouveau sont deux actions corrélatives. "Plus je restitue, plus je suis forcé d'inventer (et encouragé dans cette aventure); plus j'invente, plus je suis capable de restituer"⁸ (*Répertoire* 3 13).

La création-palimpseste est à l'œuvre, qui se fait interaction d'un

présent et d'un passé. Webern orchestrant la *Fugue Ricercare* de J. S. Bach ou Picasso revisitant les *Ménines* de Vélasquez l'ont dit à leur manière. Ces expressions s'inscrivent dans le mouvement d'une pensée de la prolifération dont les signes avant-coureurs avaient déjà pris chez Stravinsky ou Messiaen les noms prometteurs de polyrythmie, de polymodalité et de valeur ajoutée. Bernd-Aloïs Zimmermann,⁹ compositeur allemand, nous dit par ailleurs:

. . . nous vivons en bonne intelligence avec une incroyable quantité de matériaux culturels d'époques très différentes. Nous vivons à la fois à différents niveaux temporels et événementiels *dont la plupart ne peuvent être ni séparés ni assemblés*, et pourtant nous évoluons bel et bien en sécurité dans ce réseau confus de fils entremêlés. (Zimmermann. Nous soulignons.)

C'est cette même impression d'hétérogénéité en interaction qui ressort de la lecture du recueil *Brassée d'avril*. L'univers sonore de ce texte questionne notre perception musicale: où s'arrête le bruit pour devenir musique? Commence-t-il à la suggestion de sa présence dans le mouvement de l'élément liquide? Peut-on dire qu'il existe lorsqu'au niveau visuel, le blanc omniprésent, assorti d'une isotopie constituée de "nuages," "volutes," évoque le spectre accoustique du même nom?

Dialogue du texte et de l'image (à la fois icône et image poétique), l'écriture se fait aussi mise en dialogue du texte et de la musique, voix qui s'enrichissent mutuellement de la présence de l'autre. Non que cette écriture accompagne, comme nous en donnerons plus tard l'exemple, une musique écrite sur partition, mais en cela qu'elle porte en elle toute une musique implicite, à fleur de mots, par le travail des signifiants et de la scansion du texte:

Le livre, [écrit Michel Butor],¹⁰ c'est aussi le livre d'images, forme qui s'est tellement développée dans ces dernières années que l'on peut considérer le livre purement typographique comme un archaïsme, c'est aussi la partition musicale. . . . Le texte écrit étant déjà graphisme . . . déjà notation d'un phénomène sonore, partition, il n'est pas possible de s'en tenir à la notion courante d'un parallélisme entre les arts . . . (*Répertoire* 4 439-440)

L'écriture butorienne et la musique

Par son passé de musicien et sa collaboration avec le compositeur Henri Pousseur dès 1960—nous citerons pour mémoire les créations musicales *Votre Faust*, *La Rose des voix*—Michel Butor a maintes

fois manifesté un grand intérêt pour la musique, les modalités de l'expression musicale et ses rapports multiples avec la littérature. La musique possède à ses yeux l'extraordinaire pouvoir, à un degré peut-être plus élevé que le texte, de franchissement des frontières, de libération créatrice. Tout son travail de collaboration en ce domaine aboutit à la création d'œuvres ouvertes, mobiles. Cette réflexion dépasse le simple cadre de l'analyse esthétique pour s'ouvrir sur une vision spécifique du monde et des relations entre les êtres. C'est d'ailleurs en ces termes que Michel Butor définit la musique d'Henri Pousseur :

. . . ce refus de frontière entre les Etats, entre les époques, ce refus de se laisser assimiler dans une uniformisation servile . . . cette passion d'ouvrir des trous dans les remparts, de berner les douanes, c'est bien sûr le refus des cloisons à l'intérieur de notre société, c'est la passion d'une société sans classes et sans castes, où chacun puisse manifester sa différence et sa relation unique aux autres nœuds du réseau, du flux, de la vibration. . . . La musique ne peut plus être le fait d'une caste, elle s'affirme comme activité de tous, malheureusement dérobée à la plupart par quelques-uns . . . (*Répertoire* 5 252-53)¹¹

Pour étudier le fonctionnement de l'interaction du texte et de la musique chez Butor et Pousseur, prenons comme exemple leur récente création produite à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de la Révolution française, intitulée *Déclarations d'orages*. Le projet était de présenter un travail qui soulignerait la dimension universelle de la révolution par une grande partition où se mêleraient parole parlée, parole chantée, musique instrumentale et électronique. Michel Butor devait se charger de l'écriture du texte, Henri Pousseur du travail d'écriture musicale, mais dans un esprit de constant échange, Michel Butor étant musicien et Henri Pousseur poète. Le résultat est une chanson-poème de douze strophes de douze vers octosyllabiques, véritable fresque où se côtoient des incrustations de William Blake, de Schiller, de Pablo Neruda, le tout dialoguant avec une structure musicale où Michel Butor, récitant de son texte, entre lui-même en interaction, non seulement avec des chanteurs avec qui il partage ce texte, mais aussi avec des musiciens rompus aux techniques d'improvisation contemporaine qui, déclare Pousseur, "viennent à la fois du jazz, de la musique expérimentale et de la connaissance des musiques non européennes" (Calle-Gruber, Thomson 59), c'est-à-dire d'un fonds lui-même hétérogène, réhaussant la dimension polyphonique de ce travail de collaboration.

L'écriture butorienne et la peinture

L'intérêt de Butor écrivain pour le pictural se remarque dans son utilisation même de la lettre, du mot, de l'espace de la page, comme matériaux. Il s'affirme par une organisation minutieuse de l'espace de la page et une typographie variée soutenues par une pratique scripturale consciente des enjeux stylistiques de ses moindres altérations. Le livre est pour Michel Butor objet d'une attention toute particulière. C'est d'abord ce qui établit le dialogue entre le livre lui-même et tout ce qui, en lui, renvoie à une extériorité. Poursuivant dans *Répertoire 4* sa réflexion sur les rapports de l'icône et du texte, il écrit:

Et s'il est vrai que la présence des diverses voix à l'intérieur du même volume donne une prégnance considérable à ce dialogue . . . nous permet d'en jouir de façon plus immédiate, elle n'est nullement indispensable. Le texte peut dialoguer (et dialogue toujours quelque peu) non seulement avec ce qui est à l'intérieur du même volume, mais ce qui est à l'extérieur. Les reproductions du livre d'art sont surtout des signaux nous renvoyant aux œuvres mêmes dont on n'aura pu montrer que quelques détails. (441)

Ce souci de la spatialité du texte se trouve magnifié dans les travaux de collaboration où le mot vient ajouter ses contours aux formes du tableau et vient dialoguer avec elles, commentant les associations au moment même où elles se font, les suggérant parfois. Le mot, la lettre, peuvent aussi être texture optique, terme que Butor définit dans *Les Mots dans la Peinture* comme ". . . ces propriétés plastiques de l'imprimé ou du manuscrit qui ne changent point, que l'on connaisse ou non la langue . . ." (*Mots dans la peinture* 139).¹²

Travail d'artisan, d'artiste, le livre, par sa seule matérialité, ses couleurs, l'agencement des matériaux qui le composent, se voit porteur d'une valeur esthétique intrinsèque:

Le soin apporté au corps de l'écrit et à la facture du volume, [écrit Mireille Calle-Gruber], parvient à un logique aboutissement: le laboratoire du texte se relance d'un atelier du livre où l'artisanat retrouve les secrets de l'art d'écriture, tout au souci des grains, des encres, des pliages. Certains livres s'y délivrent totalement de la fabrication commerciale: non rognés, non reliés, non imprimés mais sérigraphiés, voire manuscrits, ils font pièce unique, marqués du temps de leur advenir.¹³

Le peintre Michel Sicard déclare quant à lui:

C'est cela qui nous réunit avec Butor, [déclare quant à lui le peintre Michel Sicard]: nous rendre compte que la structure littéraire n'est pas purement littéraire, qu'on peut lui trouver des équivalents plastiques, lui intégrer des structures issues d'autres arts; c'est ainsi que les notions de collages, d'intercalages, d'entrelacs qui sont des notions plastiques viennent innover la littérature. (Calle-Gruber, Thomson 63)

A la fois ludique et sérieuse, l'écriture butorienne est passion d'exhaustivité, ce qui la pousse à une expérimentation polymorphe:

L'écriture, [confie Jean Starobinski à propos de Butor], c'est le livre; mais aussi ce qui peut se dérouler au long de bandelettes pliées, arrangées, collées, qui sont encore une écriture; c'est le mariage de l'écriture et de l'image; c'est le texte au bas de la photographie. Il s'adonne à une exploration de toutes les dimensions qu'il peut faire s'ouvrir par sa curiosité et par son appétit de domination de l'espace. (Calle-Gruber, Thomson 40)

La création butorienne

Quête d'une identité réinventée au contact de la puissance créatrice conjuguée de la musique et de la peinture, signature plurielle au bas d'une nouvelle page, telles sont les caractéristiques du travail butorien que nous retiendrons ici. Il s'agit, pour le poète et l'artiste, de questionner l'impasse du parallélisme des arts, de repenser l'originalité de chacun, dans un cadre suffisamment souple pour que puisse s'élaborer une complexe polyphonie:

Michel Butor, [déclare Henri Pousseur], a une conception de la littérature qui inclut beaucoup le côté musical, sériel, structurel, certes, mais aussi sonore, sensoriel, phonétique et imagé. (Calle-Gruber, Thomson 56)

Les commentaires des artistes que nous avons ici invités à s'exprimer soulignent à la fois la nécessité et l'urgence d'une évaluation des possibilités de communication de l'espace textuel, de l'espace musical, de l'espace pictural, d'une exploration des réseaux qui les unissent, d'un travail aux frontières communes des uns et des autres. La création butorienne se constitue en univers textuel où s'élabore une physique que nous serions tenté de qualifier d'alchimique, en ce qu'elle est éloge de subtils mélanges, incitation, par son magique cryptage, à repenser le passé:

Le langage alchimique, [écrit Michel Butor],¹⁴ est un instrument d'une extrême souplesse, qui permet de décrire des opérations avec précision

tout en les situant par rapport à une conception générale de la réalité. C'est ce qui fait sa difficulté et son intérêt. Le lecteur, qui veut comprendre l'emploi d'un seul mot dans un passage précis, ne peut y parvenir qu'en reconstituant peu à peu une architecture mentale ancienne. Il oblige ainsi au réveil des régions de conscience obscurcies. (*Répertoire* 1 19)

Texte de la métamorphose, la création butorienne est métamorphose du texte, phénix de l'écriture qui renaît de ses propres cendres, qui s'exhausse de la gangue qui retient la magie évocatrice de la polysémie. Elle est une invitation à découvrir sa secrète architecture. Elle est aussi invitation au partage, partage de l'espace, partage des voix. C'est d'ailleurs ce credo de l'échange et de l'interaction que répète inlassablement le poème de Butor intitulé "Requête aux peintres, sculpteurs et Cie": "Ne me laissez pas seul avec mes paroles . . . J'ai le plus grand besoin de vos images . . . Permettez-moi de voir en votre compagnie."

Du jésuitisme butorien

Une interrogation émerge cependant, dès lors que l'on entreprend de réfléchir sur la création butorienne. Evoquant son travail avec Michel Butor, Michel Sicard décrit leur collaboration comme un espace d'échange où chacun ne doit pas abolir celui qui est en face. Il faut une simultanéité des deux, que la peinture et le signe graphique soient traités de la même façon, se répondent et se réhaussent (Calle-Gruber, Thomson 66).

Toute création à composante exotopique dégagée du *telos* de la résolution ressortirait ainsi à cette définition de l'œuvre à quatre mains. Au contraire, une œuvre où domine une signature, même si elle prête sa voix à l'Autre, n'en demeure pas moins la dernière instance, le filtre transformateur et donc potentiellement déformateur:¹⁵

. . . la multiplicité des voix, [écrit Lyotard à propos des monographies butoriennes], est quand même toujours reprise dans une unité, une totalisation . . . Il y a des structures. . . En somme, il y avait à la fois cette passion pour l'altérité, pour l'autre voix, et l'exigence de faire tenir quand même: faire tenir ensemble. De l'amour et de la raison, enfin. (Calle-Gruber, Thomson 29)

Loin d'en négliger les acquis et l'efficace poétique, il convient néanmoins de souligner qu'une telle œuvre court le risque d'une

tentation réductrice qui "colonise" l'espace de l'Autre, se l'approprié. C'est ce que Lyotard appelle la tendance jésuitique de Michel Butor:

. . . il y a un jésuitisme de Butor et le jésuitisme consiste, précisément, à vouloir sauver le monde . . . Bref, il y a chez lui un horizon de totalisation: tout doit être dit; il ne faut rien laisser non dit; telle est la tâche de l'écrivain. . . . c'est tout à la fois admirable parce que, en un sens, c'est vrai; et très dangereux parce que c'est un projet complètement impérialiste. (Calle-Gruber, Thomson 27)

Cependant, cet impérialisme dont parle Lyotard n'est-il pas plutôt celui du Salut claudélien, qui appelle l'abondance de la Grâce et l'accueil de tous?¹⁶ Ne serait-il pas plus juste de rapprocher la pragmatique butorienne du livre-objet, de l'œuvre d'art, pragmatique fortement marquée de prosélytisme, d'un certain pragmatisme jésuite? Nourrie d'encyclopédisme, la pratique butorienne n'ignore cependant pas l'écueil de la tentation totalisatrice, écueil dont elle joue, non sans perversité, dans un équilibre constamment menacé qui donne à son entreprise créatrice tout son prix. S'il y a un encyclopédisme butorien, ce ne peut être qu'un encyclopédisme ludique, retournant ironiquement sa mortifère tentation en une curiosité jubilatoire dont l'orchestration nous semble plus polyphonique que symphonisante.

Laisser parler l'autre/Autre, car il s'agit bien de le laisser parler, et non de l'assigner au discours, que ce soit l'autre culture, l'autre race, l'autre langue, l'autre vision du monde, l'autre mode de représentation, l'autre soi-même, entrer dans une poétique interactive, voilà pour Michel Butor la nécessaire et difficile tâche de l'artiste, qu'il soit écrivain, musicien, peintre, graveur, sculpteur ou photographe.

Thierry Belleguic is a doctoral student at Queen's University in Kingston, Ontario, Canada.

Notes

1. Butor, Michel and Michel Launay. *Résistances*. Paris: P.U.F., 1983.

2. Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage collectif rassemblé par Mireille Calle-Gruber et Clive Thompson (*Butor pluriel*. Université Queen's Département d'études françaises, Kingston, Ontario: 1990) à l'occasion du colloque international consacré à Michel Butor à l'Université Queen's en octobre 1990. Ce livre comporte, entre autres choses, des entretiens de Mireille Calle-Gruber avec Béatrice Didier, Lucien Dällenbach, Jean Starobinski, Jean-François Lyotard, Michel Pousseur, Michel Sicard, à propos de l'œuvre de Michel Butor.

3. Cet intérêt de Michel Butor pour le dialogue se retrouve tant dans les dédicaces de ces textes, désignant par ce geste un interlocuteur privilégié, que dans nombre de titres de ses ouvrages. Outre les nombreux entretiens qu'il a accordés: *Entretiens avec Michel Butor* (Charbonnier, G. Paris: Gallimard, 1967), *Frontières. Entretiens avec Christian Jacomino* (Saint Maximin: Éditions Le Temps Parallèle, 1985), *Themen, Variationen, Suiten und auch Nicht. Gespräche mit Mireille Calle-Gruber* (Tübingen, 1990), nous citerons pour mémoire, parmi beaucoup d'autres, certaines œuvres où est manifestement déclaré un intérêt pour l'échange, le partage: *Dialogue avec 33 variations de Ludwig von Beethoven sur une valse de Diabelli* (Paris: Gallimard, 1971), *La Parole est aux couleurs: 20 gouaches de J. Herold* (Genève: Galerie Sonia annetacci, 1989), *Dès Livrez et Vous: dialogues d'Images*, (Seine Saint-Denis, Conseil Général de Seine Saint-Denis, 1990).

4. Notre étude repose sur une correspondance des différents textes composant ce recueil, correspondance établie avec la collaboration de Greg Lessard, professeur de linguistique au département d'études françaises de l'Université de Queen's. Ce travail avait été effectué dans le cadre d'une recherche présentée lors du colloque international "Sur et Avec Michel Butor. Réseaux, frontières, écarts: la création butorienne," recherche qui tentait, en compagnie de la compositrice Annick Desbize, d'illustrer ce passage des frontières par la présentation commentée de compositions musicales originales suggérées par la lecture/écoute de certains textes de *Brassée d'avril*. Paris: La Différence, 1982. Cf. notre article "L'écriture de Michel Butor et le texte-partition: une écoute de *Brassées d'avril*" dans *La Création selon Butor: Réseaux—Frontières—Ecart*, ed. Calle-Gruber, Mireille. Paris: Nizet, 1991. Le présent article reprend d'ailleurs, dans une perspective plus générale, certaines analyses de ce texte.

5. Les nombres entre parenthèses correspondent au nombre des occurrences du terme dans le texte.

6. *Répertoire 5*. Paris: Minuit, 1982.

7. Boulez, Pierre. *Pays fertile*. Paris: Gallimard, 1989.

8. Butor, Michel. *Répertoire 3*. Paris: Minuit, 1968.

9. Zimmermann, Bernd-Alois. "Du Métier de compositeur." *Contre-Champs*, no 5 (novembre). Paris: 1968.

10. *Répertoire 4*. Paris: Minuit, 1974.

11. *Répertoire 5*. Paris: Minuit, 1974. Où l'on voit perdurer l'isotopie du creusement déjà exposée dans l'extrait de "Pluies sur les Frontières," et qui se double ici d'une insistance sur l'infraction, d'une incitation à la révolte.

12. Pour cet aspect de l'activité créatrice de Michel Butor, nous renvoyons à un entretien que nous a accordé l'écrivain sur le thème "Musique et littérature," paru dans le numéro 8 de la *Revue Frontenac*, Queen's University, Kingston, Canada (71-87).

13. Texte inédit. A paraître.

14. *Répertoire 1*. Paris: Minuit, 1960.

15. Il n'en demeure pas moins vrai, par exemple, qu'une création à signature double ou multiple peut elle aussi participer d'un discours monologique. Les limites de notre propos ne nous permettent cependant pas d'entrer dans le champ théorique du dialogisme, ni de tenter d'établir des degrés de dialogicité d'une œuvre. Cependant, il apparaît clairement que toute tentative de catégorisation du phénomène dialogique qui en ignorerait les multiples variations prendrait le risque d'une simplification réductrice. Nous n'envisageons ici que l'étude spécifique d'une occurrence particulière de ce phénomène.

16. Certes, il existe un ton butorien, volontiers prêcheur, ainsi qu'en témoigne ce passage: "J'ai des yeux, j'ai des oreilles. Le monde pour moi est non seulement visible, mais audible. Par conséquent ce qui me semble anormal c'est qu'on ne s'intéresse pas à la peinture et à la musique. Qui ne s'intéresse pas à la peinture est un aveugle, à la musique une sorte de sourd, et *je voudrais faire tout ce qui est en mon pouvoir pour le guérir de ces maladies*. Ce qui est normal pour un peintre, c'est de lire des livres; pour un musicien aussi; ce qui est normal pour un écrivain, c'est de s'intéresser à la musique et à la peinture." (Butor, Michel. *Littérature et musique, Littérature et politique, Littérature et langues*. Tokyo: St. Paul's International Exchange Series, Occasional Papers 9, 1990. Nous soulignons.)

SYNOPSIS:

"François Rabelais—a Symposium,"
October 31–November 2, 1991.

Symposium sponsored by:

The UCLA Department of French

The Albert and Elaine Borchard Foundation, Inc.

in collaboration with:

The UCLA Center for Medieval and Renaissance Studies

The University of California Press

The French Ministry of Foreign Affairs, *Bureau des Congrès*

The Embassy of France, Cultural Services, Los Angeles

Synopsis by Guy Bennett

Michael J.B. Allen. "De Libro Sexto Cum Commento."

This article is a reexamination of Rabelais' debt to Platonic hermeneutics, especially as interpreted by the neoplatonists Marsilio Ficino and Pico della Mirandola. Allen reveals Rabelais' ties with Florentine Platonism through analyses of passages dealing with meaning and interpretation taken from the *Books* 3 and 5.

* * *

Marc Bensimon. "Like Father, Like Son."

The subject of M. Bensimon's text is Gargantua's famous letter to his son, which he interprets as the giant's wish that his son attain perfection, and thus become, in a sense, the mirror image of his father. Bensimon complements this discussion of perfection, alterity and "otherness" with an examination of the androgyne myth.

* * *

Terence Cave. "Alien Encounters: Polyglots, Travellers, and Others in the Works of Rabelais."

Cave's term, "alien encounters," is to be understood literally—i.e., as referring to the meeting of unfamiliar or "foreign" worlds or entities. He takes as his point of departure the dialogue between Alcofrybas and the cabbage-planter, occurring on the former's descent into Pantagruel's mouth. Beginning with a reexamination of Auerbach's famous study of this passage, Cave presents a thematic analysis of the alien in the Rabelaisian text.

* * *

Gérard Defaux. "Rabelais' Realism, Again."

Characterizing Spitzerian and Lefrancian approaches to the reading of Rabelais as "one-sided" and thus insufficient, Defaux calls for a more comprehensive critical stance that would take into account the richness of the Rabelaisian text. He claims that not only does the text successfully "resist" interpretations that are uniquely historical or literary, but also that such readings completely neglect a very important element of Rabelais' work, namely, its seemingly autobiographical realism.

* * *

Edwin Duval. "History, Epic, and the Design of Rabelais' *Tiers Livre*."

In spite of its apparently heteroclit design, Duval argues, Rabelais' *Tiers Livre* does indeed have a deliberate structure. Relating two self-referential passages of the *Tiers Livre* to Lucian's *How to Write History* and Horace's *Ars Poetica*, Duval posits that the work presents itself as the antithesis of what a history and an epic should be.

* * *

Carla Freccero. "Feminism, Rabelais, and the Hill/Thomas Hearings: Return to a Scene of Reading."

This paper is a response to an article by Booth ("Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism") in which he complains that feminist criticism deflates Rabelaisian humor and diminishes the pleasure of reading the text. Freccero denounces the blatant anti-feminism of traditional (i.e., paternal,

homosocial) criticism and calls for a complete reconfiguration of Rabelaisian studies to include the feminist voice.

* * *

Thomas Greene. "Rabelais and the Language of Malediction."

The problem addressed by Greene here is one of compatibility—that of the Rabelaisian text's supposed medicinal qualities with its preponderance of invective and verbal abuse. He attempts a reconciliation of these apparently conflicting elements by examining the "sanitizing" connection between therapy and abuse, the healing power of "magic words" and incantations, and the "defensive" uses of curses and malediction.

* * *

Michel Jeanneret. "Signs Gone Wild: the Dismantling of Allegory."

The identification of signs and the question of their interpretation are the subject of this paper. Jeanneret clarifies Rabelais' position in the semiological and hermeneutical debate that flourished in the sixteenth century by comparing passages from *Books 3 and 4* to the interpretative strategies that characterized Medieval scholasticism, neoplatonism and Erasmian evangelism.

* * *

Raymond La Charité. "The Framing of Rabelais' *Gargantua*."

La Charité presents a discussion of the compositional framing of *Gargantua* by the (literally) cryptic poems "Les fanfreluches antido-tées, trouvées en un moment antique," and "Enigme en prophétie," which open and close the work. Relating them to the metaphor of the book-as-container (as contained in the work's famous prologue), he considers the implications of these enigmatic poems on Rabelais' thematics of reading and interpretation.

* * *

Jean-Claude Margolin. "Rabelais, Erasmus' Intellectual Heir?"

As the title indicates, Margolin's subject is the influence exercised by Erasmus on Rabelais. Through a series of comparative textual analyses, Margolin reveals Rabelais' indebtedness to Erasmian thought regarding the conception of human folly on the one hand,

and that of religion on the other. The final portion of the essay is devoted to a stylistic comparison of the two authors from the point of view of the dialogic rapport they establish with the reader.

* * *

Richard Regosin. "Opening Discourse."

In his discussion of "opening discourses," Regosin focuses specifically on the prologue of the *Tiers Livre*. Central to his analysis are a comment on the ambiguous nature of this liminary text in relation to the work it introduces (for, in retelling the story of Diogenes, has the narrative not already begun?), and a reexamination of the metaphor likening the process of writing to wine pouring from a barrel as a paradoxical image of inspiration (writing of the fear that inspiration will "dry up" and produce no work is in fact productive writing).

* * *

EDITOR'S NOTE: As of press time, the following articles had not yet been forwarded to Mr. Bennett for inclusion in his synopsis: Claude Gaignebet's "Folklore and Mythology in Rabelais," François Rigolot's "The Three Temptations of Panurge," and Michel Butor's Keynote Address, "Les Chiffres de Rabelais."

Guy Bennett is a doctoral student at UCLA who is assisting in the editing of the Symposium papers for future publication.

The *cartes postales* of Keynote Speaker Michel Butor

Michel Butor, one of the originators of the *nouveau roman* in the 1950's, came to UCLA to give a series of seminars on selected topics prior to, and following, his participation as Keynote Speaker for the Rabelais Symposium. His works since the days of the *nouveau roman* have taken on a number of different forms in the intervening years. In the last few years, he has created a series of post cards to communicate with friends and colleagues, such as Jean-François Lyotard. In preparation for his visit to UCLA, he dispatched a series of his *cartes postales* to UCLA French Department Chairman Jean-Claude Carron in order to finalize arrangements for his work here.

The editors of *Paroles Gelées* were able to speak briefly with M. Butor prior to his delivery of the Keynote Address. In the limited time available, some different aspects of his work were discussed, including his comments regarding the *cartes postales*, which are presented here.

—Editor

MICHEL BUTOR: Il s'agit pour moi de juxtaposer des images et arriver à une composition qui soit tout à fait différente et qui fasse sortir dans les images des choses qu'on ne remarquait pas auparavant. Si vous regardez dans une boutique des cartes postales, vous verrez que leur composition est très souvent la même. Si vous coupez cette carte postale en deux, les deux morceaux ont une composition inhabituelle, et donc vous allez regarder d'autres choses là-dedans; par exemple, vous verrez d'abord un ensemble de taches dont vous remarquerez les couleurs, certaines qualités plastiques, et c'est peu à peu seulement

que vous vous rendrez compte que c'est un morceau de la tour Eiffel, ou quelque chose comme ça.

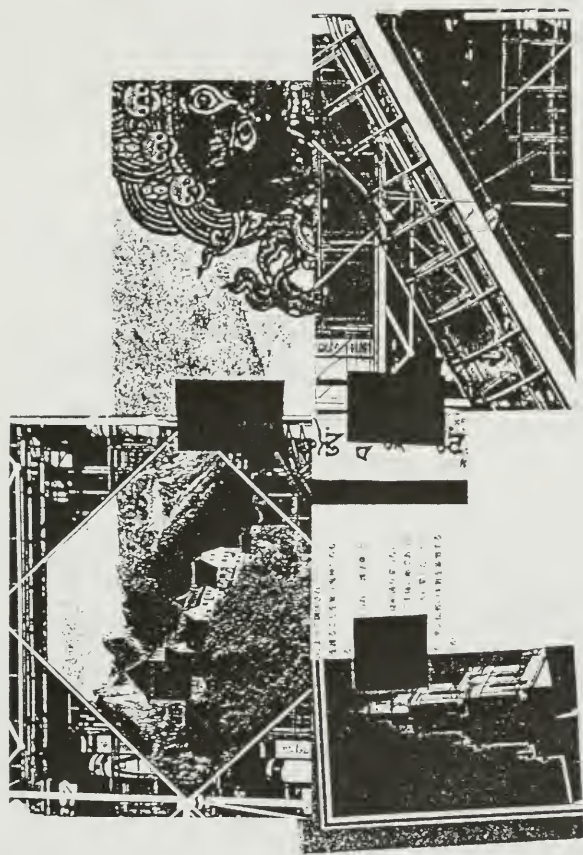
L'accrochage de ces fragments, les uns par rapport aux autres, est en général réalisé par des morceaux de scotch de couleur qui m'apportent des touches de couleurs très intenses. Toutes les couleurs qui sont à l'intérieur de la carte postale, ou des morceaux des cartes postales, vont réagir par rapport à ces touches de couleur brillantes qui constituent les articulations principales de la composition. D'autre part, il est important pour moi que ces différents fragments gardent quelque mobilité. Ils sont vus ensemble, mais il gardent suffisamment d'indépendance, donc je peux changer quelque chose, je peux retourner ces fragments, par exemple, pour lire les textes écrits, et alors, nous avons une autre image qui apparaît . . .

Dans mes cartes postales il y a souvent du voyage, parce que je mets souvent en relation des images qui viennent d'endroits différents. C'est le cas pour les cartes postales que vous avez vues dans le bureau de Jean-Claude Carron [le Chairman du Département de Français à UCLA]. Le fond, vient d'un calendrier japonais . . . vous y voyez des caractères japonais. Les objets tibétains représentés avec des caractères chinois qu'on retrouve parmi les japonais.

Là-dessus, il y a deux éléments: il y a *une* carte postale, coupée en deux. Cette carte postale est un collage fait par un ami tchèque qui habite maintenant à Paris, pour un autre ami qui vient d'un tout petit pays, le Liechtenstein, une petite principauté entre la Suisse et l'Autriche. Il y a deux ans, trois ans, ce petit pays indépendant avait fait une année du paysage, et on nous a demandé de faire des cartes postales. Vous pouvez y reconnaître deux éléments. Ça, c'est le château qui se trouve au dessus de Vaduz, la capitale de la principauté du Liechtenstein, et qui est placé dans un cadre que vous pouvez reconnaître si vous êtes allés à Paris.

C'est en effet une parodie de la façade de Beaubourg, avec l'escalier roulant. Le fait d'y mettre ce château change complètement la façon dont on voit tout ça. C'est un ensemble de quatre cartes postales publiées commercialement et vendues dans la principauté du Liechtenstein. Là vous en voyez une. J'ai écrit un texte à propos de chacune de ces images, et mon écriture a été reproduite au verso de la carte postale. Et puis, ce texte a été traduit en allemand.

Quant à ceci, ceci c'est un morceau d'une carte postale qui vient d'un collège américain de Floride, Rollins College. Ce qui m'a



Reproduction of the *carte postale* described in the text by Michel Butor. The card is composed of various postcard fragments.

Michel
F-74

Lucinges, le 2 août 1991

Tel: 50 43 31

Die schöne Burg
Unkel Jakes hat uns eine der imposanten
Weine aus der Gegend von der schenke
industriellen Fortschritt von dem u
schönen Tassen hantieren. Und so
recht hat den Rind der Fabrik
Mannschaft in der Stadtungen an der
den Bergen und den halsmische
kranken, das Kaiser hat der Rindungen
kann sich jedoch nicht in nicht der
Ingenieur erziehen

16
15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3
2
1

Cher Jean-Claude Caron,
heureux de vous avoir entretenu
hier, Pardonnez-moi de ne pas vous
avoir renvoyé ce formulaire plus
tôt. J'ai été terriblement bousculé
Tous ces temps-ci.

Pour la key-note address, mon
titre en français serait : "Les chiffres
de Rabelais". Je crois qu'en anglais
il faudra employer le mot "figures".
"Ciphers" serait anglo, mais non sens
le plus habituel de "zero" ne convient pas.
Donc quelque chose comme "Figures
in Rabelais". Ce qu'il me laisse beaucoup
de marge.

LE 0

L'oncle Jules nous
étiquait métaphoriques de la
crainte par son exister.
quelque sorte soules sous
nous attendons tant s'est
attendant une certaine alt. ti
biomotives, de la rumen
reune et hagarde, on apere
ou respire les haumes des
le cri des chœurs, le cliq
démouilles avec harpes et luths mais il n'est pas encore
possible de s'y rendre vraiment. Ce n'est qu'un mirage
auquel s'amusent nos ingénieurs

Pour l'autre conférence en anglais
je suggère : "changing words in changing
world". Là aussi je me rendrai les
côtés franches. Nous garderions le titre
français : "l'écriture en transformation"
pour le séminaire.

Michel, 10/8

On the back of this carte postale, Michel Butor specified the titles of his Keynote Address, "Les Chiffres de Rabelais," and of the seminars he was to give at UCLA during his time in Los Angeles.

intéressé là-dedans, c'est le pastiche espagnol qui est là, et puis c'est aussi ce cadre, la bordure grise qui permet d'obtenir une forme très forte avec ces deux taches rouges, le noir, et puis le gris qui est là. Les autres sont tout à fait du même style. C'est la même carte postale que vous avez là. Ça vient du même calendrier, et ça, c'est un morceau d'une carte postale de New York. Ici une autre carte postale pour le grand duché du Liechtenstein, avec la façade de l'Opéra de Paris, vue la nuit. A l'intérieur de cette façade, on voit une église de village du Liechtenstein, et c'est combiné avec la reproduction d'une peinture d'un jeune peintre, que j'ai découpée en morceaux.

UCLA FRENCH DEPARTMENT DISSERTATION ABSTRACTS

Stélla Béhar. *Georges Perec: Ecrire pour ne pas dire*. (Ph.D. Dissertation: Eric L. Gans, Chair, UCLA, 1991).

From 1965, the date of publication of his first novel, *Les choses*, until his premature death in 1982, Georges Perec wrote an extremely diverse body of work, ranging from novels, poetry and theater to newspaper articles, game treatises and crossword puzzles. Haunted by two ambitions, the desire to write all, "tout écrire," and the refusal to speak, "ne rien dire," Perec, whose parents disappeared during Word War II, built an apparently heterogeneous work that translates the indincible experience of loss.

In my dissertation, "Ecrire pour ne pas dire," I analyze, in Perec's prose production, his aesthetic response to the undefined and unspeakable malaise provoked by the Holocaust and Hiroshima. Indeed, centuries of technological, epistemological and ethical progress only seemed to lead to the collapse of humanism and the possible destruction of humankind. Yet, for Perec, this experience does not mean the end of humanity. For him the response of post-modern man must precisely be to deal more than ever with his own reality and reconstruct a new identity on the tabula rasa left behind by the remembrance of this violent scene. Originally pressed by the need to speak, Perec in fact found it impossible to say straightforwardly what had to be said. His work, which has been recognized as one of the most significant productions of post-1950 French literature, demonstrates that this impossibility of speaking is not due to some inappropriateness of language, but on the contrary lies in the need to avoid a violence which began in discourse. It was necessary to go

back to language to regain, through the eloquence of signs, an identity originally obliterated by signs. By putting language, novelistic conventions, borrowed texts, and symbols through combinatorial and artificial constraints—which he explored through his participation in the avant-garde group OULIPO—Perec made use of a strategy of obliquity which reinstates meaning in the margins of logos.

Marc-André Wiesmann. *The Precipice and the Apple: The Functions of the Reader in Two Essays of Montaigne*. (Ph.D. Dissertation: Jean-Claude Carron, Chair, UCLA, 1991).

The "précipice" halting the reader's progress in an ill-integrated text and the textual apple rolling towards the reader's grasp at the end of an essay are two useful metaphors which point towards the fragmentation/unity dichotomy in reading and writing without finally reducing Montaigne's positions to one or the other pole. These images arise respectively in "De l'institution des enfans" and "Sur des vers de Virgile," and the dissertation performs a global reading of the two essays to unveil the implicit Montanian "imaginaire" of reading. The analysis involves a close engagement with four Letters of Seneca (33, 79, 84, 108) and an examination of the Longinian dimensions of the essayist's perspectives on the "sublime" or "ravishing" nature of poetic texts. As an activity which should reduce precipices, reading in the sixteenth century seeks territories eminently suitable for total apprehension (a sentential "brevitas," a blinding "evidentia"), and a description of reading's perceived phenomenologies involves stylistic considerations bearing upon Renaissance theories of literary imitation. Montaigne's use of the topoi of imitation illuminates his conception of the ideal reader.

But his texts are also active demonstrations of reading's productivities, and his handling of citations provides the definition of the "suffisant lecteur." Catullus, Virgil and Lucretius are read and transformed by the work of a text as "Sur des vers de Virgile," and the apple the essay sends its reader as a pledge for hermeneutic union vitally displays these transformations. As modalities of the reader/text commerce two main traits peculiar to the essayist's literary consciousness surface: a network of images of a highly ocular nature links reading closely to the arch-metaphor of the self portrait; and the body of "strong" texts acts in a gendered and carnate fashion ensuring their renewed parturitions through future readers' eyes.

ORDERING INFORMATION

Because of numerous requests, *Paroles Gelées* is providing the following ordering information for past issues. As quantities are limited for certain issues, we will offer a photocopy of any issue requested for which we no longer have an actual copy of the journal.

The pricing is as follows:

Vol. 1	\$7.00 [Individuals and Institutions] (photocopy only)
Vol. 2-3	\$7.00 [Individuals and Institutions] (combined issue)
Vol. 3	\$7.00 [Individuals and Institutions]
Vol. 4	\$7.00 [Individuals and Institutions]
Vol. 5	\$7.00 [Individuals and Institutions]
Vol. 6	\$7.00 [Individuals and Institutions]
Vol. 7	\$7.00 [Individuals and Institutions]
Vol. 8	\$7.00 [Individuals and Institutions]
Vol. 9	\$8.00 Individuals, \$10.00 Institutions

Current Issue:

Vol. 10	\$8.00 Individuals, \$10.00 Institutions
---------	--

Please address all requests to:

Paroles Gelées
UCLA Department of French
405 Hilgard Ave.
Los Angeles, CA 90024-1550

CALL FOR PAPERS

Paroles Gelées is now accepting submissions for the upcoming issue, Volume 11, to appear in the fall of 1993. Any subject pertaining to French or Francophone literature, language, or culture is welcomed. Papers may be written in French or in English.

Please send two (2) copies of all articles submitted for consideration. Articles should be typed and double-spaced, preferably following the MLA style guidelines. Authors whose articles have been chosen should be prepared to submit computer diskette versions, in one of either the Macintosh or IBM word-processor formats.

In order to be considered for the next issue, articles must be postmarked no later than March 1. Please address your submissions and questions to:

Editor, *Paroles Gelées*
UCLA Department of French
222 Royce Hall
405 Hilgard Avenue
Los Angeles, CA 90024-1550
tel. (310)825-1145

